المكتبة السينمائية

مكتبة ٢٠٠٠ الأسرة

مهرجان القراءة للجميع

2000 عشر سنوات

مصطفى محرم

مدخل إلى النقد السينمائى



الهيئة المصرية العامة للكتاب

مدخل إلى النقد السينمائى

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى : كابينة (العربة) ١٩٣٨

التقنية: ألوان زيتية على توال

المقاس:٨, ٥٠×٧, ٤٥ سم

إدوارد هوبر(١٨٨٢ - ١٩٦٧)

فنان أمريكى،..... من أشهر فنانى الشمال الأمريكى، تصور أغلب أعماله مفهوم الوحدة والقطيعة والاغتراب والتفرد (الوحدانية) فى الحياة العادية، ويستخدم الفنان ثيمات أمريكية بحتة مع بعض الإضافات التفصيلية، ويمكن قراءة لوحاته بمستويات متعددة، فى ليست أحادية البعد: وإنما هى ذات أبعاد متفاوتة يصعب الإلمام بها جميعا من خلال نظرة سريعة متعجلة.

صلاح زكى

مدخل
إلى النقد السينمائى

اختيار وترجمة وتقديم

مصطفى محـــرم



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

مكتبة السينما

مدخل إلى النقد السينمائى

مصطفى محرم

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : **محمود الهندى**

المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة» تلك الصيحة التى أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك» فى مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة» والذى فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذى كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفى مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافى الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التى أصدرت فى سنواتها الست السابقة «١٧٠٠» عنواناً فى حوالى «٣٠» مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى «٣٠٠» ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة» للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى «١٦» جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب» لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرحان

تقديم

قد يتساءل البعض عن السبب الذى يجعلنى أبحث وأقرأ وأختار وأترجم لبعض المقالات والدراسات التى كتبت بالإنجليزية عن النقد السينمائى مضحيا بالوقت والجهد فى مجال الإبداع السينمائى وترك مهمة البحث والترجمة وحتى التأليف لنقاد السينما عندنا فى مصر أو فى العالم العربى ولكن ماذا نفعل ونحن نرى أمر النقد عندنا زداد سوءا بل وصل هذا الأمر إلى أن أصبح النقد السينمائى مهنة من لا مهنة له فى عالم الصحافة وحتى أنه قد أصبح من الصعب على القراء أن يفرقوا بين الناقد والمحرر الفنى بل أصبح من الصعب أكثر التفرقة بين المخبر الصحفى الذى يجمع الأخبار الفنية وينشرها حسب هواه وبين الناقد السينمائى واختلط الحابل بالنابل ولم يعد يخرج النقد السينمائى عن كونه عرضا سريعا لموضوع الفيلم أو تجريحا لا يخلو من البذاءة أحيانا

للعاملين فى أحد الأفلام من مخرج أو ممثل أو ممثلة أو كاتب السيناريو دون حتى إبداء التبريرات المنطقية لهذا الهجوم. وأصبح معظم ما يطالعنا من الكتابات السينمائية النقدية أقرب إلى تصفية الحسابات الشخصية أو الإنطباعات الذاتية فى أحسن الأحوال.

وعندما نتحدث أيضا على الكتب السينمائية التى يقوم بكتابتها نقاد مصريون أو عرب نجد أن أمر هذه الكتب لا يختلف عن المقالات النقدية السينمائية التى تنشرها الصحف والمجلات وربما يرجع الأمر إلى كون معظمها مجموعة من هذه المقالات يجرى جمعها فى كتاب. ولذلك جاءت هذه الكتب مفتقرة إلى المنهج السليم أو وجهة النظر العميقة التى تكشف عن سعة الثقافة السينمائية خاصة والفنية عامة.

وللأسف الشديد فكما قلنا من قبل فى أكثر من مناسبة بأن النقاد العرب مازالوا عندما يقتربون من نقد السينما فإنهم يقتربون من الأدب. وربما يرجع هذا إلى أن فكرتهم عن الفن السينمائى على أنه فرع من فروع الأدب فالسينما كما يبدو فى نظرهم لا تختلف عن الرواية أو المسرحية أو أى شكل من الأشكال الدرامية.

وتحتل الدراما فى نقد الجادين منهم أو الذين يعتقد البعض أنهم جادون بأكبر قدر عند كتابتهم عن أحد الأفلام السينمائية وهم يعتقدون بأنهم بذلك قد قاموا بالتحليل وإلقاء الضوء وشرح ما غمض من الفيلم. هذا بالإضافة إلى أن الكلام عن الدراما فى أى عمل سينمائى إنما يتشكل أيضا بمعتقدات وثقافة هذا الناقد المهتم بجدية وذلك الناحية الإجتماعية والأيدلوجية ولذلك فهو يقيس أى عمل فنى سينمائى وفقا

لمقاييس لا علاقة لها بالفن السينمائى وقد لاتهم المتفرج الذى شاهد الفيلم أو الذى سوف يشاهده. فالأمر فى رأيى أكبر بكثير مما يظنه هؤلاء الجادون وعليهم أولا أن يتسلحوا بأسلحة هذا الفن الصعب المراس حتى ينفذوا إلى أغواره ويفكوا للمتفرج طلاسمه.

ونحن حين نشبه الناقد بالقاضى فنحن فى نفس الوقت نريده أن يتحلى بالصفات التى يتحلى بها القضاة فلابد أن يكون واسع الإدراك غزير المعرفة عف اللسان والقلم نزيها فى أحكامه والموضوعية هى سبيله واعطاء كل ذى حق حقه هو هدفه دون إيلام وتجريح.

ونحن لم نجد فى حكم من أحكام القضاء صفة الإزراء للمجنى عليه وتحقيره وإنما هى حيثيات قانونية واقعية وملموسة يحترمها الجميع لقوة إقناعها لعقول من يستمعون إليها. فلم نسمع قاضيا يصف الجانى أو المتهم بأنه إنسان حقير ووغد وسافل وجاهل ودنئ وإنما يقدر أنه إنسانا أخطأ ويتراوح هذا الخطأ بين الجرم الشنيع والأنحراف البسيط والنتيجة فى النهاية هى العقاب أو البراءة.. وقد يحدث فى بعض الأحيان أن يوصم الفعل الذى يرتكبه المجرم أو المتهم بأوصاف بشعة ولكن لا يوصف مرتكبة بشئ إلا الاتهام وهذا لايحدث كثيرا فى النقد السينمائى عندما فهو أحيانا يصل إلى درجة السب والقذف وكأن هناك ثأر بين الناقد وصانعى الفيلم وأذكر أن صديقى الراحل المخرج عاطف الطيب كان يشبه الناقد بمن يتربص مختفيا بين أعواد الذرة للقضاء على صانعى الفيلم.

والمتأمل لتاريخ السينما العربية يجد أن التقدم الذى واكب الفن السينمائى خاصة من الناحية التقنية لم يواكبه تقدم مماثل فى شكل

النقد السينمائى ونجد أن ما كان يكتب فى النقد السينمائى من حوالى خمسين سنة لا يختلف عما نقرأه الآن مما يكتبه نقاد السينما فى الصحف والمجلات رغم أنها أصبحت عديدة. والملاحظ أيضا هو التشابه فى التناول بين النقاد الموجودين الآن على الساحة حتى أن البعض يكرر ما كتبه غيره تماما.

ويبدو أن معرفة النقاد بفن السينما قد توقفت عند فترة معينة أو مرحلة من مراحل تطور هذا الفن أو حتى مرحلة من المراحل السياسية والإجتماعية. وعندما حاول البعض أن يختلف عن غيره ويبدو أمام القارئ أنه يلم الماما كبيرا بعناصر هذا الفن ولذلك فإنه يقحم فى مقاله كلاما عن الإخراج مثلا أو التصوير أو المونتاج يأتى ما يكتبه مضحكا ولا يكشف عن أعماق الفيلم بقدر ما يكشف عن جهل الناقد.

وبالنسبة للأعمال الفنية التى توافدت علينا شامخة عبر عصور متعددة تغير عبرها البشر وتغيرت المعتقدات وزادت الثقافات تطور وتعقيدا وإختلفت الأمزجة والرؤى.. نجد أنها إنما جاءت إلينا عبر طريق أضاءه النقاد بمقاييسهم وتبريراتهم وتقييماتهم التى منحت الحياة لهذه الأعمال الخالدة. وإذا كانت أعداد المسرحيات التى وصلت إلينا ومازلنا نستمتع بقراءتها ومشاهدتها تربو على الثلاثة آلاف مسرحية مثلا فلابد أن نعلم أن هناك أضعاف هذا الرقم لم تقو على الوصول إلينا أو تعيش فى وجداننا وذلك لضعفها وعدم قدرتها على تحدى الزمن أو أحكام النقاد عليها مهما إختلفوا فى فترة من الفترات وينطبق هذا على سائر أنواع الفنون وخاصة السينما.

ولذلك فإننا كنا نفرح ونسعد عندما ينجح كل عام بضعة أفلام أقبل عليها الناس وساندوها ولكن للأسف لا أحد يعلم أسباب هذا النجاح. ويفشل العديد من الأفلام السينمائية ويصيب الإحباط العاملين فى حقل هذه الصناعة دون أن يعلم أحد السبب. وذلك أن النقد عندنا لم يكن يتجاوز تقييم المتفرج العادى بل إن المتفرج كان لديه فى كثير من الأحيان بعض المبررات الجديرة بالتأمل والتقنين. ولكن فيما أرى أن الناقد السينمائى سيصبح جديرا بهذه التسمية عندما يستطيع أن يفك أحاجى هذا اللغز السينمائى ولن يستطيع أن يتأتى هذا إلا إذا كانت لديه المعرفة الكاملة بأصول هذا الفن وردود فعله على الناس ولن يحدث هذا إلا إذا إزدهرت الثقافة السينمائية وأصبح فى مقدور كل دارس لفن السينما الإطلاع على أحدث ما تخرجه مطابع العالم الغربى من كتب سينمائية.

وللأسف فقد أصدرت مطابع ا عالم الغربى المئات من كتب السينما خاصة بعد الحرب العالمية الثانية عندما توطد الفن السينمائى وأصبح له إحترامه ونقاده. ووقف المدافعون عن السينما فى وجه الذين حاولوا التحقير من شأنها وأغفلوا قيمتها الحقيقية بل إن البعض إتهموا السينما بأنها مفسدة وأى مفسدة ومضيعة للوقت والمال إلى أن إستطاع هذا الفن الوليد أن ينمو ويحبو ويشق عن طوقه ويتخذ لنفسه مكانا بارزا فى وسط أقرانه من الفنون الأخرى العريقة.

وبازدهار الفن السينمائى كثرت الكتابات وأثيرت المناقشات وكثرت النظريات فكثرت الكتب والمجلات المتخصصة وأصبحت الكليات

ومعاهد الفن فى الخارج فى مقدورها أن تجد لطلابها المناهج والمراجع والدوريات الجادة المتخصصة مثل أى فن من الفنون الأخرى ومثل علم من العلوم التى ساهمت فى تقدم الإنسان وأنارت حياته.

ولكن للأسف كان حالنا غير ذلك الحال رغم أن هناك من دفعه الحماس إلى تقديم بعض الكتب المتواضعة عن الفن السينمائى وهى كتب بدائية تقوم على تعريفات أولية ثابتة لعناصر صناعة الفيلم السينمائى مع إعطاء لمحة تاريخية سريعة وأستطيع أن أقول أن هذه الكتب كانت أشبه بكتب تعليم القراءة والكتابة فى مجال اللغة العربية.

وقد توقف الأمر لفترة طويلة فى مجال تأليف الكتب عند هذه المجموعة القليلة التى لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة مثل كتاب أحمد بدرخان عن فن السينما وكتاب مصطفى حسين عن فن الفيلم وكتاب محمد كامل جمعة والذى لا أتذكر عنوانه بالتحديد فقد كانت لدى نسخة واحدة أخذها منى الصديق سمير فريد ولم يعدها لى وكذلك كتاب بهاء الدين شرف عن «فن الإخراج السينمائى» وكتاب محمد إبراهيم عبدالقادر المازنى عن «الصور المتحركة» وبعد أكثر من عشر سنوات ظهرت حركة ترجمة للكتب السينمائية ولكن ليتها لم تقم فقد قدمت مجموعة من الكتب التى لا تصلح إلا للهواة فقط وكانت العناوين تبدأ دائما بكلمة.. كيف؟» .. ولولا ظهور نادى السينما والنشرة التى أصدرها ففتح صفحاتها لمحاولات جادة وأخرى تحاول أن تكون جادة وأثيرت عبر صفحاتها المناقشات وطرح القضايا ولكن للأسف كان معظمها يختص بالجانب الفكرى من العمل السينمائى.

ولا نستطيع إلا أن نتذكر هنا ما كتبه الناقد الكبير ألن تيت فى كتابه «مقالات مجمعة Collected Essays» عندما يتحدث عن فن الرواية والنقاد قائلا: «أما ما يعرفه كتاب الرواية فقد يكون شيئا غير هذا كله وتلك المعرفة هى التى يجب علينا أن نتبصرها بإمعان. ويجب أن تشرحوا لى هذا التناقض الوهمى من إدعائى معرفة ما يعرفه كتاب الرواية - أو حتى على الأقل بعضهم بينما أرى وأنا فى عداد النقاد لا أعرف أى شيئ». وأذكر أننى قمت بقراءة كتاب لأحد النقاد العرب تحت عنوان «رحلة فى السينما العربية.. لإبراهيم العريس وهو يزهو فى مقدمته للطبعة الثانية للكتاب بأن الطبعة الأولى قد نفذت بعد صدورها بأربعة أشهر حتى أنه يقول «والواقع أن هذا النجاح المفاجئ للكتاب والاستقبال الطيب الذى خصه به القارئون، يدفعنا إلى الاستنتاج بأن المكتبة العربية باتت فعلا، بحاجة إلى المزيد من الكتب العربية السينمائية، وأن متفرجى السينما باتوا ينمون أكثر وأكثر إلى تعزيز مشاهداتهم بقراءات حولها». وكم أفزعنى هذا الكلام لأننى بعد قراءتى للكتاب لم أجد أى علاقة بينه وبين النقد السينمائى فقد اكتفى المؤلف بتلخيص وافى لقصص الأفلام والتعليق عن هذه القصص بل إنه أحيانا كان ينسب كل الأحداث الدرامية فى الفيلم للمخرج ونسى أنه إذا كان هناك بناء درامى للفيلم فهناك أيضا بناء سينمائى وهذا أضعف الإيمان فى النقد السينمائى ولم نقرأ فيما كتبه هذا الناقد جملة واحدة عن الأسلوب السينمائى للمخرج أو حتى ما يشير إلى أنه على دراية باللغة السينمائية مثل درايته للغة العربية بل وأدركت أيضا أنه من كبار المضللين للقارئ المهتم بالسينما لأنه لا يخرج من كتابه إلا ببعض

حكايات الأفلام دون أن يعرف شيئا عن الأفلام نفسها. وتخيل البعض من الذين يكتبون أن ذهابهم إلى مهرجان السينما فى الداخل أو فى الخارج تعطيهم الحق فى إبداء الرأى والتقييم دون معرفة سابقة بأصول هذا الفن. وقد جعلنى ذلك أتخيل نفسى وأنا أحضر المؤتمرات الطبية ثم أتخيل نفسى أو أعتقد أننى أصبحت طبيبا وأدلى بدلوى فى شئون الجراحة والأمراض.

فلابد من الثقافة الواسعة والمعرفة الراسخة لدى ناقد السينما وحتى إذا وجد الرغبة فى الثقافة والاطلاع على أحدث الكتب فإن اللغة فى معظم الأحيان تقف عائقا لذلك فالقليل من النقاد والمهتمين بالفن السينمائى يمتلك ناحية أية لغة أجنبية حتى يقرأ بها ما تخرجه المطابع من مئات الكتب وحتى إذا إمتلك أحدهم ناصية لغة من اللغات الأجنبية فإن الكتب التى تأتى إلى مصر نادرة وربما لا تأتى إلا فى المناسبات وبالتحديد مرة كل عام فى معرض القاهرة للكتاب وأكثرها باللغة الإنجليزية وربما نجد فى المعرض كتابا أو كتابين باللغة الفرنسية أما فيما عدا ذلك فلا يوجد ويتخاطف البعض النسخ القليلة من الكتب الإنجليزية الهامة فى مجال السينما.

ورغم ما قام به بعض الزملاء من جهد فى ترجمة عدد من الكتب الحديثة فقد جانبهم التوفيق فى إختيار معظمها للترجمة فهناك كتب أساسية لابد من ترجمتها أولا وهى تعتبر بمثابة المراجع الأساسية للفن السينمائى وذلك مثل الكتب الخاصة بتاريخ السينما فى العالم بحيث لا نكتفى بترجمة كتاب واحد. فنحن نجد أن هناك عشرات من الكتب بل

المئـات التى كـتـبت عن تاريخ الأدب العـربى ومـئـات من الكتب عن الشعر العـربى وشعرائه وكذلك بالنسبـة للفنون الأخرى وقـد تم بالفعل ترجمة أهم الكتب عن فن المسرح وتاريخه منذ أرسطو حتى الآن بل إن كـتـاب أرسطو صـدرت له عـدة ترجـمات قـام بـهـا أساتذة نحـتـرمـهم ونقدرهم ونثق فيما يترجمون. وللأسف لا نجد مثل هذا الإهتمام فى مجال ترجمة الكتب السينمائية وخاصة كتب النقد وربما أهم الكتب التى صـدرت فى هذا المجـال هى «نظرية السـينمـا» الذى كـتـبـه بيـلا بلاش وترجـمـه مـجـمـوعـة من المتـرجـمين أنور المشـرى وأحـمـد الحـضـرى وغـيرهما وكـتـاب .. نظريات الفيلم الكبرى.. الذى كـتبه دودلى أندرو وترجمه الدكتور جرجس الرشيدى وهى ترجمة فى حاجة إلى إعادة نظر للأسف رغم أن الذى قام بمراجعته الزميل هاشم النحاس المعروف عنه بسعة المعرفة والدقة فى مجال ترجمة كتب السينما.

وكـتاب .. اللغة السينمائيـة.. الذى ترجـمه سعد مكاوى وكـتـاب «فن السينما» لأرنهيم وتـرجـمة عـبدالعزيز فـهـمى وهو أيضـا فى حـاجـة إلى إعادة نظر فى ترجمته.وفائدة فكتب النقد السينمائى لا تعود فقط بفائدة على العاملين فى مجال السينما ونقادها ولكن فائدتها أكثر بكثير على القراء وهـم جمهور السينما الذى يستطيع بتشجيعه للسينما أن يرفع من شأنهـا وباحباطه أن يهبط بها ولذلك فإننا نحـاول كلما أتيح لنا الوقت والجهـد أن نقـدم جزءا متـواضـع فى هذا المجـال فـقمنا بتـرجـمـة كـتـابنا الأول «النقد السينمائى ـ النظرية والتطبيق» وهو الجزء الخاص بالنقد فى كـتـاب «تشريح الفـيلم» لبـرنارد فـ. ديك ونحن هنا نواصل مـسـاهـمـتنا

المتواضعة بكتابنا «مدخل إلى النقد السينمائى» وهو يحتوى على مجموعة من الدراسات الجادة إخترناها من خلال قراءتنا لأكثر من كتاب لعلها تنير الطريق لمن يتخبط فى الظلام وتهدى من يريد الهداية ونسأل الله أن يهدينا جميعا إلى ما فيه الخير لنا.

مصطفى محرم

ناقدك على صواب أم على خطأ؟

نقـاد السـينمـا على غـيـر نقـاد الأدب أو الفن، نـادرا مـا يجـادلون بشخصهم أو على الورق فى مبادىء الفن الذى يدعون أنهم يأخذونه مأخذ الجد. وقد وافق جاڤن لامبرت المحرر السابق لمجلة «سيكونس» وهو يشرف الآن على منشورات معهد الفيلم البريطانى بما فيها مجلة «سايت آند ساوند» على أن يكتب تعليقاته بالنسبة لعدم موافقته على عدد من النقاط الهامة التى تتعلق بمسئوليات نقاد السينما التى أثارها روجر مـا نڤيل فى النقطة الأولى التى تلى هذا الجزء، ويساهم جاك بودنجتون الذى كان - لمدة أربع سنوات - مسئولا عن الإنتاج السينمائى بوزارة الإعلام وهو الآن رئيس مجلس إدارة اللجنة المساعدة لاختيار الأفلام فى مكتبة الفيلم القومية بوجهة نظر ثالثة ومستقلة بتعليقاته على مقالات روجر ما نڤيل وجافن لامبرت.

روجر مانفيل

موضوع المناقشة مع (جاڤن لامبرت) هو : مدى منفعة الناقد السينمائى للجمهور ولصانع الفيلم ومن أى مصدر صحيح أو خطأ يستمد منه مقاييس نقده.

كان الناقد فى الماضى عادة إما أن يكون فيلسوفا (مثل أفلاطون وأرسطو أو ليسينج) أو بشكل آخر فنانا أو كاتبا متمرسا ينقلب حينا لتأمل الأسس الجمالية لفنه (مثل ليوناردو داڤينشى، وسير جوشوا رينولدز وكيتس ووردز وورث، وماثيو أرنولد) وحيناً تكون سمعته على اعتباره ناقداً أكثر من كونه مبدعاً لأى شكل من الأشكال ويصدق هذا على الدكتور جونسون وقد يصدق على كوليردج وبهذا الشكل فإن حرفة النقد تم إبداعها جزئيا فى الدراسات الأكاديمية للجامعات وجزئيا.. فى مجال الكتابة المنفتح.

وكان دائماً مفتوحاً للمناقشة هل الناقد مجرد عبء ثقيل.. طفيلى يكسب نوعاً من الحياة البراقة على حساب الفنان الذى يتظاهر بمناقشة عمله لأجل تسلية الجمهور الجاهل؟ فالرجل الذى يكتب مسرحية أو يرسم لوحة بشكل حدسى فإنه يقوم بهذه الأشياء للإقناع المباشر للمتفرج الذى يتوصل إليه، فهو لا يريد وسيطا يتطوع ليفسر عمله للجمهور. والمراجعون أيضا غالبا ما كانوا على خطأ بشكل سيء السمعة فى الماضى واقترفوا ضررا عظيما للفنانين الصاعدين الذين كانوا يتحركون فى اتجاهات جديدة فى فنهم أمثال كيتس، أو إبسن ويمكن أن نقول بالنسبة للمراجعين شيئا واحدا فى صالحهم يتعلق بالكتابة بوجه

عام، فهم كانوا يمارسون بالفعل الفن الذى كانوا يقومون بنقده وفى أغلب الأحيان نسمع صناع الأفلام يقولون «إن نقاد السينما يكتبون عن فن لم يكلفوا خاطرهم بأن يتعلموا أسس تقنيته».

ولقد تغير الوضع بشكل معقول منذ تلك الأيام حيث جمعت الإشارة بطريقة مريرة الشاعر كيتس فى مجلة (أد نبرة بلاك وود) ويواجه الجمهور الإنجليزى هذه الأيام بخدمات إعلامية وترفيهية أغرقته فى فرص عديدة للاستجمام من لعبة البريدج أو الشراب اللتين لجأ إليهما الناس من أجل أن يتجنبوا النضج العقلى والعاطفى فهناك نحو ثلاثة أو أربعة آلاف رواية يتم طبعها كل عام ونحو مائة مسرحية (قديمة وحديثة) يتم إنتاجها سنويا فى لندن وحوالى مائتين وخمسين فيلما فى السنة تعرض على النقاد فى حين أن الإذاعة البريطانية والتليفزيون يقدمان للجمهور أربعة برامج متوازية كل مساء. ومع نهوض جمهور متعلم تماما خلال الثمانين سنة الماضية أصبحت المتطلبات لهذه التسهيلات المتعلقة بالترفيه والمعلومات هائلة بشكل متطابق ولكن الكثير من الناس تلقوا العلم بتعجل وانتقاص بحيث أصبحوا غير قادرين على الاختيار بشكل موفق لنوع الترفيه الذى هم بحاجة إليه، أو يدركوا تماما بسهولة عمل الفنان هذا الذى يحتوى على نوعية من المعرفة والاتزان فى التجارب مع التجربة الإنسانية التى تتجاوز قدرتهم على التذوق. وقد أصبح النقاد والمراجعون الذين يخدمون الصحافة الشعبية والمتخصصة على السواء ليسوا فقط مفسرين يساعدون جمهورا يصل تعداده إلى ملايين لتذوق ما يتم عمله من أجلهم بواسطة الفنانين المحترفين وأصحاب الترفيه وأيضا عملاء المقاصة الذين يقضون

حياتهم فى محاولة البقاء بالقرب من بؤرة الإنتاج الفنى ثم تشكيله إلى نوع من النظام لمصلحة هؤلاء الذين عليهم أن يركزوا من أجل لقمة عيشهم على أمور أخرى ويحتاجون لمن يرشدهم للتمتع بالفنون المختلفة المتاحة فى أوقات الفراغ المتاحة لهم. ويجب على مسئولية الناقد دائما أن تتجاوب بسرعة وبحرص مع العمل الفنى الجديد وتشارك مع الفنان نفسه فى الإدراك العاطفى لقدرة الفن الذى يخدمانه سويا. والفنانون هم بشرفهم يميلون للكذب والغش وخداع أنفسهم وخداع الآخرين بنفس الطريقة التى يقوم بها بقية بنى البشر. ولأن الناقد منفصل عن مواكبة عملية الخلق فيمكن أو يجب أن يكون فى مقدوره أن يلاحظ أن هذه الخداعات إما عفوية أو متعمدة لأن معظم الناتج الفنى الذى هو حاصل المتطلب المعاصر والواسع الانتشار للترفيه من النوع الأقل ويميل إلى الضعف الذى يحتاج إلى إلقاء الضوء والمناقشة. وقد يكون من باب الإهانة أن يقوم ناقد جاهل بتمزيق أحد أعمال إبسن! ولكن من المحتمل جدا هذه الأيام أن كلام الناقد والجمهور سوف يواجهان أغلب الوقت بأعمال أقل مستوى من الذى يمكن تذوقه ولذلك يصبح الناقد - ليس فقط طفيليا - مفترساً لمقومات الحيوية لفنان مرهف ولكن غالبا «مدافعا عن الإيمان» ضد الفنان الطفيلى الذى يستغل الأشكال الفنية الغارقة فى التجارية للرواية والمسرحية والفيلم، وهذا بالطبع يحتم أن يكون الناقد نفسه هو كاتب يتعرف على مستوى المعايير مع تلك المتضمنة فى أعمال أفضل الفنانين.

وقد أبدع القرن العشرون شروطا جديدة معينة حيث وجد فيها عديد من الفنانين ما يجب أن يقوموا به من عمل. ويعتبر الفيلم نفسه مثلا

مبالغا فيه لنوع جديد من الفن الصناعى الذى يلائم تماما زمننا فى حين أن الأعداد المتزايدة من الناس تبحث عن كم متزايد دائما من الترفيه يدفعون من أجله - إذا ما وافق أهواءهم - وكل واحد يعلم أن الأفلام تكلف كما كبيرا من المال لعملها وأن خلق كل فيلم جديد هو أشبه بتصميم نموذج أصلى للأستوديو حيث يجرى عمل الأفلام ويعلم كل واحد أيضا أنه فى معظم البلدان - حيث يتم إنتاج الأفلام - أن جزءا ضئيلا نسبيا مما يدفعه الجمهور يصل إلى جيوب المنتجين.

والتحدى الذى يجب أن يقابله الفنان السينمائى الحقيقى هو النجاح من خلال الشروط المقدمة له من المؤسسة السينمائية فإن مسئولية التوزيع والعرض تحمل صانع الفيلم ما لا يطيقه لإجباره أن يقبل وجهات نظرهم بالنسبة لما يسلى أو لا يسلى الملايين الذين يترددون على دور العرض السينمائى وغالبا ما يكونون على صواب ولكن أحيانا يكونون على خطأ، فالعرض التجارى يعتمد على الاختراع والشجاعة وبالمثل، على التقدير الجميل لما تم نجاحه مع الجمهور سابقا فالقبول الأعمى للصياغات القديمة يساعد على وجود قانون العائدات المتضائلة الذى يعتمد على شباك التذاكر، فالفنان ورجل الأعمال هما فى قيد واحد يتعلق بآليات تسلية جموع الجماهير. ولكن يجب ألا يجلس الفنان و (يبرطم) فى مقهى ما صغير مخصص للطليعيين، فيجب أن يصنع الأفضل من خلال الفرصة المتاحة له ليبدع شيئا جيدا لملايين المشاهدين. وفى إطار هذه البنود يجب قياس النجاح العالمى لفنان نادر مثل (شابلن) فقد جعلت المؤسسة السينمائية تخوم فن الفيلم كما يجب بحيث يستطيع فنان السينما أن يقود الجمهور الأعظم على المدى الذى حققه شابلن لمدة ربع قرن.

والمبالغات هى حال السينما. فليس هناك معدل يمكن أن تنجح من خلاله التجربة بشكل معقول فإنك إما أن تخدم الجمهور المتعاظم فى إطار هذه البنود التى قررها الموزع ورجل الأعمال المالى المحترف، وإما يجب عليك أن تكون موهوبا مسيطرا على محاباة كل واحد، لأنه قد ثبت فى عقل الموزع أن النوع الخاص لجنونك الفنى من الممكن أن يجذب جماهيرا ويجلب أموالا وإلا فهناك فرصة صغيرة لك ماعدا فى بعض الأحيان أن تلقى (بنتفة) من الفن على مائدة عالم الاستعراض التقليدى فليس هناك معادل فى السينما لحركة «المسرح الصغير» التى تساعد على إنعاش وإحياء الدراما ببعض مقاييس التجريب. ويجب أن يوجد النجاح الفنى بشكل عادى فى إطار نجاح شباك التذاكر إلا إذا استطاع الفنان أن يقتنص من مستخدميه نوعا من الحرية المؤقتة.

وكان وضع شكسبير خلال ثلاثة قرون ونصف متوازيا بشكل مثير مع الظروف التى يعمل فيها صانع الفيلم الآن. أصبح شكسبير الريفى من ستراتفورد كاتبا مسرحيا على سبيل الاحتمال، لأنه كان لديه المبادرة الرئيسية لترك بيته ويدخل عالم المسرح ويحترفه بمحض إرادته ومن الواضح أنه أدرك مدى صعوبة حرفته وتدرج من خلال التمثيل وبعض الأعمال فى الكواليس المتعلقة بكتابة النص إلى وضع الكاتب الدرامى ثم أصبح مالكا لأحد المسارح ومثل صناع الأفلام فى وقتنا هذا فقد دخل حرفته التى اختارها بمقدرة أقل وشق طريقه فى فترة قصيرة؛ لأن لديه موهبة واضحة بالنسبة لعمله فمن معد نصوص لمؤلفين آخرين أصبح كاتبا ناضجا تماما ولكن مثل كاتب السيناريو فى يومنا هذا كان يميل إلى أن يحصل على مادة قصته من الكتب الناجحة

التى أصبح لها بالفعل صيت فى عقول المسئولين الأساسيين فى المسرح، كتب مثل «حياة العظماء» لبلوتارك أو «حوليات هولنشيد» أو عمل بكل بساطة على «إعادة» الأعمال البدائية الناجحة المبكرة للمسرح. ومن هذه المصادر - بعيدة كانت أو ملفتة للنظر - فإنه طعم إنتاج عبقريته الخاصة ولذلك ففى يومنا هذا فإن عديدا من صناع الأفلام ذوى السمعة المتميزة مثل كارول ريد يطعمون إبداعهم بإبداعات الآخرين مثل ت. ل، جرين، وجراهام جرين، أو جوزيف كونراد.

وأثبت شكسبير هو الآخر نجاح شباك تذاكره. وهزم الظروف الصعبة للمسارح الشعبية فى وقته بجمهوره العريض الصاخب وما لبث أن أصبح شكسبير المسرحى الوحيد فى البلد وشكسبير الذى يفرز لسانه الشهد و «أنت نجم الشعراء» فهذه حسب تنويهات معاصريه. ومثل صانع الفيلم اليوم اشترى منزله الكبير فى الريف.. لقد كان الجمهور مرة واحدة فقط عطوفا على رجل ذى موهبة متميزة خلال حياته.

وتعوق ظروف السينما التجارية تماما وبشكل من الأشكال إنتاج الأفلام الجيدة فنيا وهذا ما لم يعرضه النقاد أو صانعو الأفلام بشكل كاف وكما فى حالة شكسبير فإنهم يحددون طبيعة الفن. لايجب على المرء أن يحتقر المؤسسة تماما التى وفرت النجاح الجماهيرى العظيم لأناس من مقام (جريفيث وشابلن وفورد وكلير ومارسيل كارنيه وكارول ريد). وعلى أى حال فإن هذا يعوض - إلى درجة معينة - المال الذى جاء من المادة المبتذلة والفاحشة تماما التى فضلتها السينما خلال

الخمسين سنة الماضية وربما تكون هذه المادة أدنى درجة أو درجتين فى الفحش من المنتجات المقززة لدور النشر من كتب الأدب التجارى والروايات الجنسية الحديثة التى يدفع فيها القراء الأثرياء أسعارا عالية.

هذه هى المشكلات العصرية التى تؤثر فى الإنتاج السينمائى التى يجب أن يضعها الناقد فى الاعتبار وهذا لا يعنى أنه أكثر من أن يكون حريصا منهم ومن الضغوط التى يحملونها على الفنان تماما مثل ناقد أعمال شكسبير يجب أن يسمح بشروط جمهور المسارح فى العصر الإليزابيثى واليعقوبى أو نوع المطلب الذى يطالب به جماهير شكسبير ككاتب درامى.

وباختصار هناك ثلاث قنوات يمكن أن تتدفق من خلالها أفلام جيدة : الأول من خلال عدم وجود كفالة تجارية وعن طريقها تم عمل معظم أفضل أفلامنا التسجيلية البريطانية .. أفلام مثل «أغنية سيلان» و «البريد الليلى» و «بحر الشمال» و «آندلعت النيران» و «مداخل غربية» و «المجد الحقيقى» و «العالم ثرى» أو فيلم بيرلورنتز «المحراث الذى دمر السهول» أو فيلم «نانوك» لروبرت فلاهرتى وفيلم «قصة لويزيانا».

والثانى من خلال نكران الذات التطوعى لصناع الأفلام الذين تنازلوا عن النوع الأكثر وضوحا من النجاح من أجل عمل أفلام يسيطرون عليها سيطرة تامة إما بتمويلها بأنفسهم أو بعقد صفقات صعبة مع مستخدميهم من أجل حريتهم المؤقتة. والأمثلة التى تختلف فى طرقها وهى نتائج لهذه السياسة لإنكار الذات مثل فيلم جريفيث «التسامح» (تم تمويله من أرباح فيلم «مولد أمة») وفيلم إريك فون

ستروهايم «الجشع» وفيلم جون فورد «المخبر» وأعمال والت ديزني وفيلم جان ڤيجو «القيادة صفر» وفيلم جان رينوار «قاعدة اللعب» وفيم شارلي شابلن «مسيو ڤيردو» وفيلم فيتوريو دى سيكا «سارقو الدراجة». وبالكاد يتشابه تاريخ السينما بدون هذا الإنتاج ومن الخطأ بالطبع أن نقول إن هذه الأفلام هى نتيجة لإنكار الذات فمن الواضح أنها نتيجة إنجاز فنى شخصى ولكن كلهم يمثلون إنكار الذات فى إطار ربح مادى واضح وفى بعض الحالات خاطروا بكل أو جزء من مدخرات صناع الأفلام الشخصية.

والقناة الثالثة التى أتى من خلالها أهم إنجاز لفن السينما تعتبر سوق السينما الأقل تخصصا، وهنا نجد النجاح التجارى الواضح لصناعة الفيلم على أعلى نظام مثل فيلم جريڤيث «مولد أمة» وأعمال شابلن فى العشرينيات وفيلم جون فورد «عربة المسافرين» وأكثر أفلام والت ديزنى الطويلة شهرة وفيلم كارول ريد «خروج الرجل الغريب الأطوار» أو فيلم «الرجل الثالث»، «فكلا العالمين التجارى والفنى يلتقيان للحظة ويتصافحان إنه مشهد مثير.

فالمشكلة بالنسبة لصانع الفيلم عندئذ هى الطبيعة الحالية المتنوعة تماما لهذا الجمهور فسياسة الصناعة التى يعمل من خلالها هى الوصول إلى ذوق هذا الجمهور وسياسة الفنان تتجه إلى الأمثل وكان هذا هو السبب فى حرب الخمسين عاما للفيلم والسينما. ففى هذه الحرب لم يكسب الفنان على الدوام معركة ويجب أن يحارب الناقد إلى جانبه ليساعده على إنشاء جمهور متزايد الذكاء والذوق داخل الكم الأعظم

الذى يرعى السينما، ولكى يتحقق ذلك يجب على الناقد نفسه أن تكون لديه مقاييس يستطيع أن يشترك بها مع صانع الفيلم، وهذه المقاييس يبدعها دائما ويتوسع فيها صانعو الأفلام أنفسهم فى التطور العام لفنهم ولكن الناقد نفسه عن طريق ملاحظته على ما يتم عمله وتأملاته لما يمكن أن يتم عمله فى مقدوره أن يساهم فى العملية بشكل كبير.

ونظرية فن الفيلم والمبادىء المعلنة أو التى جرت مناقشتها فى كتب مثل كتاب بول روثا «تاريخ الفيلم إلى الآن» وكتاب بودوفكين «فن الفيلم» وكتاب «التمثيل السينمائى» وكتاب إيزنشتين «معنى الفيلم» وكتاب «شكل الفيلم» وكتاب أرنهايم «فن الفيلم» وكتاب إرنست لندرجرين «الفيلم» قد يطلق عليهم على سبيل المراجع بالنقد الأكاديمى رغم أنه فى كل حالة فإن هذه الكتب خرجت نتيجة ملاحظة شاقة لمئات من الأمثلة لصناعة الفيلم وفى بعض الحالات نتيجة تجربة شاقة للتصوير والمونتاج ورغم أن صانع الفيلم الذى يبدأ قصته عليه أن يهتم بوضوح بأن يبدع شخصياتها وأماكن وجودها فهى ليست نص كتاب نحمله فى أيدينا ويطبق بشكل بارد نظرية تقنية للعناصر الإنسانية التى يهتم بها ويجب أن يكون مدركا لازدحام فرص التقنية المتاحة للفيلم لجعل قصته مؤثرة وقد يقوم بهذا الواجب الصعب بشكل تلقائى، (لأن قليلا من صانعى الأفلام - بشكل ما - يستطيعون القيام بذلك فى إنتاجهم المبكر نفسه). ولكن على الأغلب أنها مسألة سهر الليالى والقهوة الساخنة والتفكير القاسى فى النقد الذاتى. فيجب أن يعكس ويتصور ويحكم ويقبل ويرفض وبالتالى يختار طريقة واحدة من بين المئات ليقدم لوحته التى تمثل كل البشر وتفكير النقاد المستقل عن البناء القوى

للوسيط السينمائى قد لا يكون فى مقدمة ذهنه (أو ربما فى بعض الحالات قد يكون ولكن الغبى أو العبقرى فقط هو من لديه الاستقلال الكافى ليفكر وكأنه يستطيع أن يجعل الأرنب يخرج من القبعة بدون أى نوع من التجهيز على الإطلاق فالغبى لن يتقنه فى حين قد ينجح العبقرى ولكن أكثر ما يحتاجه صانعو الفيلم عامة - فى اعتقادى - هو أن يفكروا دائما فى الذى يمكن ولا يمكن عمله فى الأفلام بنفس الطريقة التى لم يتوقف ليوناردو دافنشى عنها فى التأمل والتحليل ورسم عضلات الجسم الإنسانى وتخطيط التقاليع العجيبة لخياله التشكيلى.

فيجب أن تكون هناك النظرية كما فى كل الفنون، وبدونها، فإنك تعتمد على الاكتشافات الوقتية العبقرية التى يندفع إليها فنانون أقل شأنا للتقليد بدون أن يكون لديهم الأسباب الحدسية الصائبة التى جعلت من أول استخدام للخاصية مقبولا وبدونه قد تحصل على عدد من الأفلام الفنية ذات التقنية الواعية ولكن ذلك يعتبر مخاطرة تستحق كثيرا الانضواء تحتها لتجعل الاستخدام الذكى المرن للوسيط أكثر عمومية فى عمل الأستوديو اليومى.

وعلى الناقد فى الوقت الحاضر أن يبدع مقاييسه الشخصية التى تعتمد على مزيج من التجربة المنبثقة من مشاهدة مئات الأفلام فى الماضى والحدس بالنسبة للقيمة الجمالية الإنسانية (ويمتزج العنصران بالطبع) للأفلام التى يراها حاليا. ومن ثم يحدد علاقتها النسبية وهو يضع فى ذهنه المستويات التى خلقتها الأفلام المقارنة فى الماضى وتقل فقط مشاعره للصفات الإنسانية للحياة نفسها أو تزيد - حسبما

يتراءى له - فى حالة العمل الفنى الذى أمامه بحيث يمكنه من الحكم على موضوع الفيلم. وسوف تمكنه مشاعره فقط بالنسبة للوسيط السينمائى من أن يربط بين حكمه على موضوعه وحكمه على تقنيته من ناحية استخدامه للخيال أو جدبه وخلوه منه (حسبما يتراءى له) خاصة فى هذا المثال ولهذا السبب فإنه يجب على الناقد، مثل صانع الفيلم أن يكون تقديره عاليا للإمكانات التعبيرية للوسيط ولمساعدته على الاحساس بقيمة القصة فإن أعمال نقاد الأدب المرهفين فى الماضى ستكون لها فائدتها المستمرة وبالنسبة للتقنية فإن أصحاب النظريات القليلين الذين انكبوا على الموضوع سوف يوفرون عناصر خلفيته تلك التى لم يحدث أن طورها لنفسه.

وحيث إن صانع الفيلم قد انشغل تماما ليخرج بفيلمه من خلال عملية الإنتاج المعقدة فإن الناقد يصبح وسيلة لاختبار عما إذا كان عمله ناجحا أو غير ذلك رغم أن الناقد بالطبع غير معصوم من الخطأ مثل أى واحد غيره. وحيث إن الفرد من الجمهور يرغب فى المساعدة المستمرة لاختيار الأفلام التى توفر له أعظم متعة شخصية فإن الناقد يقوم مقام المرشد للقيم الفنية والإنسانية للأفلام الماضية والحالية ومرة أخرى فقد يقبل الجمهور أو يرفض تقييمه، لأنه فى النهاية يجب أن يشكل آراءه الخاصة ولكن يجب على الناقد أن يكون فى مكانة تساعد الجمهور على تقدير الفيلم بشكل كريم أكثر مما لو كان فى استطاعة الجمهور أن يقوم بذلك بمفرده لأن الناقد الجيد يوفر ثروة من الاعتبارات المبنية على خبرة ماضية قبل أن يقوم بحكم من أجل منفعة قرائه.

جاڤن لامبرت

قد توطدت القيمة الإبداعية للنقد فى تاريخه عن طريق ما أثارته من واقع وتبادل فى الفنان من ناحية وفى الجمهور من ناحية أخرى. وقد يكون إبسن قد أضير من أصحاب الأعمدة المتسرعين ولكن عكس ذلك يجب أن نقرر المسئولية التى أخذها من برناردشو فلو كان الناقد مثلما يقول روجر ما نثيل «طفيليا» فذلك لأن استجابته ميتة أو بلا شعور وليس لأنه ناقد، ولاتستطيع الأحكام الخاطئة أو الظالمة أن تلغى ممارسة النقد وليس يعنى أن وجود الفن الردىء يلغى الفن نفسه فكثير من النقد المعاصر تافه وطفيلى. لأن نهضة الصحافة عملت على التقليل من مستوياته ولكن استمراريته الأساسية مازالت لم تتوقف وحتى تراث النقاد أيضا بتعاملهم مع الفنانين، أو العكس صحيح لم يمت بعد وفى السينما فإن بعض أكثر النقد أهمية قد قام به السينمائيون مثل بودڤكين وايزنشتين وجريرسون وروثا والمشكلة الحقيقية هى أن هذا النوع من النقد محدود فى تطبيقه وفقا لحقيقة أن أى شىء يفشل فى التعبير عن رأى الأغلبية - أفلام أو نقد أفلام - محتمل أن تهيمن عليه فى أيامنا هذه ذلك الاضطراب الهائل للمستويات الشعبية التى تفرضها السينما والصحافة والإذاعة وتنقلب الصحف على الناقد مثل صانع الفيلم الجاد إذ غالبا ما يقلل من قيمته كاتب مأجور وإنه خلال السبعين عاما الماضية تقريبا أصبح ذوق الجمهور واضحا من خلال الصحافة وقبل ذلك وعلى الرغم منه كانت تطلباته هى نفس التطلبات فكانت أقل وضوحا وربما أقل ميلا إلى الثبات وحالما أصبح هذا الموضوع منتشرا كان عليه أن يكون مرضيا على نطاق متعادل وقام رجال الأعمال

باستغلاله، وما كان يشاد به فى البداية كمؤسسة ديمقراطية ووسيط له قيمته فى التعليم أصبح الآن يمثل جزءا فقط، لأنه عندما يساء استخدام مسئولياته يصبح الوسيط الجماهيرى زائفا لكلا هذين الشيئين فالذوق الشعبى فى إطار حدود معينة يكون مرنا وقد رأى المرء فى العشر سنوات الماضية وحدها كيف استطاع أن يتطور ويصقل وأن يصبح تحت الضغط الاجتماعي أكثر دقة. وعندما تكون أحوال المعيشة كئيبة فمن المحتمل أن يكون غليظا ولا مباليا ويتأثر بشكل مشابه هؤلاء الذين يعكسون - بشكل حرفي - الذوق الشعبى ويديرون احتياجاته. قارن «البطاقة البريدية» منذ خمس سنوات مضت بإصداراتها الحديثة.

فنادرا ما يكون للفنان والناقد مناعة ضد الحالة القومية أو المحاولة الإجتماعية ومن الصعب خلق أو تفسير للجمهور بشكل عام كيف يشعر المرء بالتباعد أو عدم المبالاة ويمكن أن تكون النتيجة الابتعاد عن الحياة أو الانشغال الكامل بتقنيات معقدة أو محاولة يائسة فى محاكاة نوع من الإلهام ذوى بالفعل.

وينطلق عادة أفضل الفن وأفضل النقد من شعور بالتقارب بين المبدع والجمهور فإن ايزنشتين وبودفكين ودوفشنكو أبدعوا سينما مثيرة وجسورة بتأثير الثورة الاجتماعية التى جلبت لهم جماهير جديدة ومتعاطفة مقارنة بالحركة التسجيلية البريطانية فى الثلاثينيات التى فشلت تماما، لأن عمل أفلام مدعمة بلا توزيع سينمائى شجع الجمهور على عدم الاهتمام وكانت معظم هذه الأفلام ينبعث منها كثير من رائحة المعمل وقليل من الحياة التى كانت تهدف إلى تصويرها.

فمن الصعب أن نفصل الناقد وصانع الفيلم عند مناقشة هذه المشكلة، ليس فقط لأنهما روابط قوية وواضحة، ولكن أيضا لأن كلا منهما الآن يعمل فى مهن أصبحت واسعة الانتشار من الناحية التجارية ويصنع تكاملا بدون إحباط من الصعب تدعيمه وبالضبط كما أن مخرج الفيلم الناجح تجاريا هو رجل يفعل أى شىء يقدم إليه. ولذلك فإن الناقد الناجح تجاريا سوف يراجع أى شىء يقدم له . والرفض فى كلتا الحالتين يخاطر بفقد مكانة مهنية والكاتب الذى يكتب لصحيفة قومية مقيد بمطالب قرائه ـ أو ما يراه رئيس تحريره ـ تماما مثل صانع الفيلم الذى هو مقيد بمطالب جمهوره أو رأى منتجه بالنسبة لهذه المطالب وفى كلتا الحالتين لا يمكن تجاهل الحقائق التى تلقى قبولا، وإذا كان هناك أحد النقاد يكسب عيشه عن طريق النقد فإنه يحتاج مستوى من الأجر الذى تستطيع أن تدفعه جريدة كبرى. والكتابة لمجلات متخصصة أو كتابة كتب مثل : «الفيلم إلى الآن» نادرا ما يكون من الناحية المادية مجزيا أكثر من أى نشاط طليعى فى صناعة الفيلم. ومرة أخرى تكون التناقضات متوازية فالعمل التجريبى فى السينما غالبا جدا ما يميل إلى فئة قليلا.. فإنه يوجد فى فراغ والناقد صاحب النظرية والمتخصص معزول أساسا عن جماهير السينما والإنتاج المعاصر.

ولقد خرجت السينما منذ خمسين عاما إلى الوجود وتطورت بسرعة فى التقنية والانتشار وعندما يفكر فيها المرء يصاب بالدهشة، لأن الفنان استطاع أن يترك مسافة قصيرة بينه وبين الناحية التجارية المفرطة تماما. ومع ذلك فإن أكثر المنتجين مغالاة فى التجارة دائما ما

يغازلون الفنان مدركين بأن «التسلية» أيضا لا يمكن أن توجد فقط بتكرار صياغات جاهزة الصنع، وأن في «الجدة» و «الفيلم المختلف» عناصر جوهرية لا تستطيع المتكررات أن توفرها وغالبا ما يقل تقدير عدد من الأفلام الهامة وأيضا التجريبية التى جرى إنتاجها داخل إطار العمل التجارى ربما لأن الغث فى السينما أكثر ظهورا عنه فى أى وسيط آخر ومضامينه الاجتماعية أكثر جدية ولكن بالنسبة لوجهة النظر فى تطور السينما كفن فليس هناك شيئ غريب بالنسبة لعدد الأفلام الرخيصة والتافهة التى تم إنتاجها.

وليس هناك سبب بأن نطالب بأن يكون كل فيلم عملا فنيا : فإنتاج الروايات والمسرحيات الرديئة يتساوى فى الازدياد، والعامل الهام أن نوع تقبل الجماهير فى أى مجتمع يعتبر مؤشرا لحالة هذا المجتمع، لأن مسرات الجمهور تتشكل عن طريق العادة، ويعتبر المستوى الحقير لأى ترفيه شعبى خطرا على الأمان الاجتماعى والحيوية الفنية.

وعلى حساب شعبيتها العظيمة فالسينما مقيدة بأن تكون الوسيط الأولى عند الإهتمام بمقاييس الترفيه الجماهيرى فالناقد الذى يتعامل مع الأدب أو المسرح يعمل أيضا فى وسيط تجارى ولكنه وسيط بمقاييس وتقاليد راسخة منذ وقت طويل ومن المحتمل أن كل المهتمين بالرواية يفكرون فى أن برتيتا هاردنج وأيضا تشارلز مورجان يمثلان مستوى معاصرا رفيعا ولكن الاحتمال فى السينما لا يتسم بالوضوح وهكذا من هنا تبدأ وظيفة الناقد فى تحديد نفسها فمن ناحية هناك إمكانية النقد الصحفى الذى معظمه سريع الزوال مثل الأفلام التى يهتم

بها ومن ناحية أخرى أعمال البحث الأكاديمى والأحكام النظرية التى لها قيمتها الواضحة ولكن لديها حدين مهمين : الأول أن السينما فن ناشيء، وفى حالة تدفق ونمو وعندئذ تصبح النظرية بشكل سريع جدا نظرية قديمة، وثانيا يبتعد الناقد الأكاديمى عن الإنتاج الهائل الذى لا يعنيه إلا قليلا وبذلك يبتعد عن المشكلة كلها المتعلقة بالمقاييس الجماهيرية والذوق العام.

وأكثر أنواع النقاد قيمة فى الوقت الحالى هو ذلك الناقد الذى يربط ويوازن داخل نفسه هاتين النتيجتين المهمتين : تطور أحد الفنون ووسيط يرفه بشكل جماهيرى. وتشخيص روجر مانڤيل لحالة السينما المبالغ فيه هو بكل بساطة غير حقيقى فإن السينما بالطبع تحتوى على هذه المبالغات لتبعتها للناحية التجارية واستقلالها التام ـ ولكن الحالة الغالبة هى أنها تتسم بالمرونة وغرابة الأطوار وهناك من الفنانين الذين لم يتوافقوا أبدا مع «النظام» ـ ڤيجو وبونويل وأحيانا فلاهرتى ـ وهؤلاء مثل رينوار أو فورد أو درايز أو ستروهايم الذين قد عملوا أحيانا بشكل سيء جدا داخله واستطاعوا من حين لآخر أن ينتجوا عملا جادا لا تنازل فيه وبالمناسبة فإن اختيار روجر مانڤيل للأفلام التسجيلية الممولة لم يعد يعتد به مثل أى نوع من السينما التسجيلية : فكم من مخرج تسجيلى مضطر لأن يقوم بنفس النوع من الإذعان للمعلن مثل الذى قام به مخرج الفيلم الروائى للاستديو الذى يعمل به وهؤلاء الذين يعملون داخل إطار العمل ـ وهم الآن الأكثرية ـ قد يصلون إلى إنجاز فنى خلال عدد من الطرق : خلال التحكم فى شركاتهم (شابلن) من خلال تقديم أعمال فنية متعجلة ناجحة من الناحية التجارية لكسب

حرية معينة لأفلام لها الفرصة (فورد) أو من خلال - بعد ترسيخ سمعة - التعاقد مع شركات أفراد فقط لعمل أفلام مستقلة ومعظم المخرجين الفرنسيين والإيطاليين عملوا بهذه الطريقة وفى أمريكا قد وجدوا على ما يبدو أن زينمان فعل نفس الشيء بنجاح. وجد مخرجون آخرين مثل ستروهايم فى م. ج. م. أو رينوار فى أمريكا أنفسهم فى حالة توقف مع مستخدميهم والنتيجة أنهم بعدوا عن أفلامهم ورأوها وهى تكمل (وفى معظم الأحوال مشوهة) بواسطة شخص آخر وإدراك مثل هذه الحالات مهم جدا للناقد المتمرس أو صاحب النظرية البعيد عن الصناعة ومن ناحية يجب التمييز بين الفيلم المقبول تجاريا والبعيد عن الزيف والفيلم الروائى الكاذب، ومن ناحية أخرى بين العمل الفنى الخالى من التنازل والعمل الفنى الذى أفسدته الناحية التجارية وبين هذه المشاكل المتخللة المختلفة يقوم - العمل الفنى المتعجل الذى يصنعه الفنان الجاد (لا يستطيع المرء أن يعامل فيلم.. أربعة رجال وصلاة.. كما لو أنه قد صنع بنفس الحماس مثل «عناقيد الغضب») وعادة السينما التجارية فى امتصاص الخصائص بشكل تدريجى وبحثها عن المخرجين الجادين.

وعلى سبيل المثال فيلم «المواطن كين» الذى فشل تجاريا بشكل ملفت للنظر وبالمثل فيلم «آل أمبرسون العظام» وبرغم ذلك كان تأثيرهما من الناحية الفنية على هوليوود له اعتباره وبشكل مخفف فإن تعقيدات السرد وأسلوب الكاميرا فى فيلم «كين» أصبحت ملكية عامة لمدة ثلاثة أو أربعة أعوام فيما بعد : ونفس الشيء يصدق على دخول الفترة والحوار ذى الطابع الخاص بالنسبة لفيلم «آل أمبرسون العظام» ومن وجهة النظر هذه من المحتمل أن يعتبر قليل من المنتجين بأن ويلز كان

خسارة بالنسبة لهوليوود. إنه ببساطة مصير بعض الفنانين المبدعين الأصلاء مثل بريسون فى فرنسا أو فيسكونتى فى ايطاليا الذين يسبقون عصرهم ويكتشف البعض قيمتهم فيما بعد (وهناك توازٍ فى التصوير الذى يعد فيه بيكاسو مرفوضا من الكثيرين قد أصبح مقبولا بشكل عام خلال فنه التجارى) وهذا النوع من التداخل بين التجارة والفن يضعف كثير من التعميمات النقدية وأيضا يجعل من العسير تحديد الطريقة التى يقدم فيها فيلما جيدا داخل النظام. ماذا يستطيع أن يفعله الناقد رغم ذلك ؟ .. أن يسبر غور المستويات المختلفة التى تؤدى إلى صنع الأفلام الجيدة وأن يكتشف بعض الأسباب التى تؤدى إلى إنتاجها. وحيث إنه من المحتمل أن تقع الإجابات أكثر على عاتق الفرد وليس العملية فإن الحقيقة المجردة لهؤلاء الأفراد الذين يعملون بنجاح لديها بالطبع تضميناتها.

وليست من الصعوبة جدا تحديد التميزات على المستويات المعتادة : بالنسبة للمثير مثلا أو فيلم الغرب أو الكوميديا الخفيفة وغالبية الأنواع التى تم إنتاجها هى فى أغلب الأحيان هابطة المستوى ، ويبرز الاستثناء بشكل واضح والصعوبة هى فى معرفة أين تحدد الخط بالضبط، فإن فى صناعة تنتج على هذا النطاق فمن العبث أن نشكو من التكرار الآلى. وكل ما يستطيع أن يفعله المرء أن يكون شاكرا للمنتج ذى الخيال الذى استطاع أن يحقق الطزاجة والأسلوب فى أنواع جماهيرية (مثلما فعل دورسكارى فى شركة ر.ك. أو. ويفعل الآن فى شركة م.ج.م) ويعارض تصنيع العناصر السيئة ـ على سبيل المثال ـ الوحشية والإثارة الجنسية والمثيرات الأخرى وسوف يكون هناك دائما مستويات

من الإنتاج الجماهيرى يتوافق مع الأوحد العام ولكن كلما كانت فيه الصفة الشخصية ـ والأقل استغلالا لما يعيب ـ كلما اتسعت فرص أفضل لأن تقف إحساسات الناس فى وجه البرنامج السينمائى العادى.

وفوق هذا المستوى ـ رغم اعتباره مهما فإنه لا يهم النقاد إلا قليلا ـ تثور مشكلة المقاييس الفنية الجادة للسينما . ويعتبر الآن نوع من الفن القريب الذى يمثله عادة معظم الإنتاج المعاصر المتوسط القيمة هو المألوف وعلى سبيل المثال فى أمريكا فيلم «نيران متقاطعة» .. وفيلم «ذعر فى الشوارع» وفى بريطانيا فيلم «الطريق إلى الأمام» وفيلم «الحجرة الخلفية الصغيرة» فبالرغم من أن هذه الأفلام تفتقر إلى القوة والإلهام اللذين يأتيان من رد فعل حيوى حقيقى منطلق من خلال مادة تتميز نتيجة حرفيتها وإدراكها للنتائج الواسعة واتصافها بالملاحظة ولكن لأن الفيلم الذى يصل إلى هذا المستوى يندر وجوده تقريبا هذه الأيام فهو دائما فى خطورة من المبالغة فى تقييمه . وفيلم «نيران متقاطعة» يعتبر مهما فى فن السينما تماما مثل أهمية رواية «رسول الخوف» بالنسبة للرواية فقد منحته ظروف إنتاجه السريعة أهمية زائدة فى وقته ولكن هذا لا يؤثر فى قيمته الحقيقية، ومن ناحية أخرى فإن أفـــلاما مثل «أضواء المدينة» و «كروم الغضب» و «السير فى الشمس» و «بداية يوم» وقاعدة اللعب و «أورفيوس» ومثل «بدأت النيران» أو «سقوط معبود» أو «ملكة الأسباتى» فهذه بشكل واضح أعمال فنانين ذوى شخصية متميزة تطالب بالحكم عليها بالقياس الذى ينظر المرء به إلى الرواية أو المسرحية المتميزة المعاصرة بصرف النظر تماما عما تتضمنه بالنسبة للسينما التجارية ومع ذلك فإن فيلم «كروم الغضب» هو

نتاج نفس النظام (ونفس الأستوديو، مثل «ذعر فى الشوارع» .. وفى الواقع فإن كل هذه الأفلام تم تحويلها وتوزيعها بنفس طريقة الأفلام الأقل مستوى. وهذا بالتأكيد يضعف فصل روجر مانفيل لفيلم «المخبز» عن فيلم «الرجل الثالث» وستروهايم عن شابلن. فليس هناك مقياس للنجاح الجماهيرى على هذا المستوى عندما ينجح «كروم الغضب» ويفشل «حادثة أوكس بادو» وعندما يجذب «أضواء المدينة» جمهورا غفيرا وينفرون من فيلم «قاعدة اللعب» وأكثر الأفلام شهرة فى قائمته تلك التى صنعت من خلال «إنكار الذات التطوعى» هو فيلم «السرعة صفر» الذى لا ينتمى إلى هناك كلية . وتم تحويل أفلام ڤيجو بشكل خاص خارج إطار العمل التجارى المعتاد مثل كثير من الأفلام الفرنسية التجريبية فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات.

وعادة ينظر إلى الأفلام التجريبية كأنقى تعبير سينمائى فنى دون قيد من المنتجين والموزعين.

كان هذا هو الحال مع فيجو وبونويل وفلاهرتى عندما أخرج «نانوك» و «قصة لويزيانا» وأعظم أعمال هؤلاء المخرجين أصبحت بصراحة أكثر ما يلفت الأنظار فى تاريخ السينما كله. ومن ناحية أخرى أخرج كوكتو .. أورفيوس » وأخرج رينوار «قاعدة اللعب» وأخرج كارينيه «بداية اليوم» وأخرج بابست «صندوق باندورا» و«كاميراوشانت» وأخرج كلير «تحت الأسقف» وأخرج بريسون .. «سيدات غابة بولونيا » .. وأخرج دى سيكا «سارقو الدراجة» .. وأخرج شابلن أفلامه الروائية الطويلة داخل إطار العمل التجارى.

وبدأ ستروهايم فيلم «الجشع» من داخل الإطار التجارى ولكن الفيلم خرج ولم يكتمل أبدا بشكل مناسب ـ وحدث نفس الشئ مع مخرجين آخرين أوائل . ففى روسيا ـ حتى أواخر الثلاثينيات على الأقل ـ كان للمخرجين حرية معقولة فى ظل صناعة تسيطر عليها الدولة وتضمنت النتائج أفلام (أكتوبر ـ الأرض ـ الأم ـ طفولة مكسيم جوركى) وأسباب تميز الأفلام الجيدة ليست نهائية فهناك من الاستثناءات العديدة التى تخرج عن القاعدة وعلى الناقد أن يسأل : هل العمل من داخل صناعة أكثر ضررا بالنسبة لفنان الفيلم مقارنة بالروائى وكاتب المسرح؟ هل يستطيع فيلم مثل «أضواء المدينة» أو «الأرض» أو «قاعدة اللعب» أو سارقو الدراجة» أن يقارن بأفضل الروايات والمسرحيات المعاصرة؟

وبعد كل شئ كان النمو التجارى للرواية والمسرح سريعا للغاية فى المائة سنة الأخيرة:

ففى القرن الماضى عندما كانت تنشر روايات ديكنز مسلسلة وكانت تطبع كتبه فى طبعات أكثر من كتب فيلدنج أوجين أوستن. كانت الرواية فى الواقع فى قمة حيويتها الابداعية . والفرق أن السينما بدأت كصناعة وليست كفن: فإن تطور هذين العاملين قد انعكس وهذا يعلل جزئيا سبب النفور الذى تثيره مجموعات مثقفة معينة. وأيضا الانشغال المسبق بالنتائج التجارية التى تتحكم فى الجدال النقدى للوسيط وبدون أى تراث راسخ فى الماضى وغير قادر على الانتشار ببطء كان صعبا بالنسبة للسينما فى أن تكدس فى داخلها وجهات النظر تلك الضرورية لرسوخها العام على مستوى مع الفنون الأخرى. إن عليها أن تؤكد

وجودها كفن وصناعة عن طريق إنجازاتها المستمرة رافضة لهؤلاء النظريين والدارسين الذين يحبون أن يتخذوا نقطة أفضل بعدا ويمنحوها وجهة النظر هذه وسرعان ما تتجاوزهم وتخفى النظرة الطويلة وبالتالى تعترض قلة من النقاد الجادين المعاصرين فى الصحف القومية المضطرين أن يقدموا رد فعل فورى لكل الأنواع وحالات السيلولويد ويسجلوا رأيهم عن «قصة لويزيانا» و «السيد ممتاز» فى نفس العمود وفى نفس اليوم، وهذا هو السبب فى أنه على الناقد الأكمل أن يحاول أن يحصل على وضع متساو البعد من هاتين النقطتين وسوف يجعله أكثر الأوضاع بعدا فى النظرة العامة أكثر فائدة فى تقييمه للإنجاز السينمائى كله وسوف يكون الأقرب أكثر مساعدة لصانع الفيلم المشغول بإيجاد توازنه وأمنه ومع ذلك يستطيع من المركز الغامض فى نفس الوقت أن يكون أقرب للإبداع والمشاركة بالنسبة لصانع الفيلم والجمهور . وهو أيضا مدفوع إلى إغضاب كل منهما من حين لآخر.

جاك بدنجتون

حيث إننى أجد نفسى متفقا مع معظم ما يقوله جافن لامبرت فإننى أشعر أن كلا منهما فى طريقه قريب من الغابة لرؤية الأشجار.

فقد استسلما لأحد الإغراءات التى من الواضح أن كلها متصلة بشكل قريب بالعالم الذى يستهوى الأفلام.

فهما لا يستطيعان أن يوافقا على أن تلك الأفلام ليست فقط شكلا آخر للنشاط الإنسانى وأن الناس الذين يعملون بها هناك جمعتهم الصدفة تقريبا مثل العديد من الناس الآخرين الموجودين فى مسارات أخرى للحياة فإن لديهم نفس المشاعر ونفس الغراميات ونفس

الكراهيات. وفى الواقع فإننى أظن أن كل واحد مغرم بالأفلام أو أى نوع استعراض آخر يعيش حياة درامية من الصباح إلى الليل وهو نفسه يلعب الدور الرئيسى.

إنهم يندفعون للدفاع عن ما هو ليس بحاجة إلى الدفاع ويهاجمون بضراوة اللا موجود وإننى لأجد الصعوبة فى أن أرى أن هناك أى اختلاف أساسى بين الناقد السينمائى والناقد الأدبى والناقد الموسيقى أو الناقد الفنى بالضبط مثل الموضوع الذى يكتبون عنه فإن البعض جيد والبعض سيئ.

وإنه لحقيقى أن هناك نقاد سينما منذ نحو خمسين عاما فقط ولكن هناك نقد منذ بداية التاريخ ولذلك فإننى لا أستطيع أن أرى أن النقص فى تراث الفيلم نفسه على جانب كبير من الأهمية. وإننى لأجد فضيلة واحدة متميزة ورذيلة واحدة متميزة فى معظم نقاد السينما.

فهم حسبما تتسع خبرتى غير قابلين للفساد رغم حقيقة أنهم يدعون لشرب النبيذ وتناول العشاء أكثر من النقاد العاديين. فإن العالم الذى ينتمون إليه يتوفر له المدخل الصواب اللذيذ إلى الشهرة وهم يجدون أنه من الصعب الإيمان بأن أضواء المسرح بالاضافة إلى الاهتمام البراق الجميل يمكن أن يتركوا الناقد بلا حركة. ولكنها فى معظم الأحوال لا تؤثر فيهم أو تفسدهم.

والرذيلة التى تؤرقنى أن القليل منهم فى الواقع هم الذين يحبون تجارتهم. وأظن أن (تجارة) كلمة غير عادلة . أنا أعنى أنهم فى الواقع لا يحبون الأفلام فى حد ذاتها.

فالأغلبية صحفيين متمرسين وخبراء يستأجرهم أصحاب الصحف للعمل فى صحفهم. وبطريقة الصدفة فقط أصبح الكثير منهم نقاد لأفلام السينما. وعندما يأخذون إجازاتهم يقوم بعملهم عضو آخر من هيئة التحرير فى الجريدة الذى قد يكون ناقدا رياضيا أو ناقدا أدبيا وهذا لا يحسب أن يكون له فضل تأثير على الجمهور أو على السينما نفسها.

وبالنسبة لى فإن إحدى النتائج الغريبة البارزة للنقد السينمائى أن الناس الذين يخاطبهم فى المقام الأول على سبيل المثال وهم الجمهور فإنهم لا يعيرونه أدنى التفات.

وبوجه عام فإن الفيلم ينجح من كلمة الدعاية المنطوقة وليس بالمدح أو اللوم الذى تنشره الصحافة والمنتجون والمخرجون والممثلون والفنيون هم الذين دائما يأخذون النقد مأخذ الجد وهنا تجد النتيجة هى نفس النتيجة فى غيرها من الفنون.

والنقاد الجيدون حقيقة يؤثرون فى موضوعات نقدهم وإنه من السهل تماما أن نتتبع تاريخيا النتائج المتأخرة لما حدث. يختفى عمل الناقد السيئ مثلما تختفى أعمال الفنانين الذين هم بلا قيمة.

فمن الواضح أن آليات النقد السينمائى مختلفة عن بقية النقد. فالنقاد لا يستطيعون أن يأخذوا الفيلم معهم إلى البيت يشاهدونه، فعليهم الذهاب إلى أماكن معينة فى أوقات معينة ويقابلون نفس الوجوه يوما بعد يوم وسنة يوجدون وسنة غائبون يجب وأن يكون هذا محاكمة صعبة للغاية.

من الأسهل العفو عن أحد نقاد السينما لافتقاده حب الأفلام من الناقد الأدبى الذى لا يحب الكتب ولكن مع ذلك له تأثيرا ضار. إنه من

السهل جدا أن ندرك من قراءة نقدهم أنه فى مرات كثيرة يستخدمونه كشكل من أشكال الهروب الشخصى وأن الثرثرة السوقية توفر لهم متعة أكثر من مناقشة متعقلة..

وربما من الحقيقى أن فى استطاعتهم بشكل نادر أن يأخذو جانب المدح أو لوم أحد الأشخاص المسئول عن ذلك (رغم أنه لابد من الاعتراف بأن النقاد الرياضيين لايبدو عليهم التكلف).

ومعظم كلامى حتى الآن عن النقاد اليوميين والأسبوعيين . هناك بالطبع كم كبير من النقد ينشره من حين لآخر كتاب درسوا الموضوع لفترات طويلة وليسوا مهتمين بفيلم واحد ولكن بالاتجاهات وهؤلاء ليسوا غالبا واسعى الانتشار لأن اهتمامهم يقع فى الأساس فى التاريخ أو التقنية ولديهم عادة فأس للتنقيب ومعلوماتهم للكتابة قاصرة على «السيناريوهات» أو النصوص السينمائية.

وعامة فأنا أشعر بأن السينما قدمت ممثلين عظاما وفنيين عظاما وجمالا مرئيا عظيما وأيضا فطنة ولكن أجد من الصعوبة أن أذكر ناقدا سينمائيا عظيما . فمازلنا فى انتظاره.

* وقت كتابة هذه الدراسة.

** نشرت هذه الدراسة عام ١٩٥٢ فى كتاب «السينما» الذى كان يحرره روجر مانفيل ونلسون باكستر

*** نحن لا نوافق على هذا الرأى فربما كان هناك توافق فى المنهج ولكن المكونات لناقد السينما تختلف عن مكونات النقاد الآخرين وقد أوضحنا ذلك فى عدة مقالات . المترجم.

فى اللغة السينمائية

الرمز فى الفيلم السينمائى

جوزيف م. لوجز

ترجمة: مصطفى محرم

يعتبر الرمز فى أغلب الاصطلاحات العامة فى أحد الأعمال الفنية أو فى الاتصالات اليومية المألوفة شيئًا يقوم مقام شىء آخر. فهو يقوم بتوصيل «شىء آخر» عن طريق إبراز أو إثارة أو استفزاز أفكار سبق تجميعها فى ذهن الشخص الذى يتعامل مع الرمز. وتتورط كل أشكال الاتصال الإنسانى فى إستخدام الرموز ونفهم بوضوح معانيها إذا ما كنا بالفعل نملك الأفكار أو المفاهيم المرتبطة بالرمز أو المتضمنة فيه. فعلى سبيل المثال يقوم ضوء إشارة المرور بتوصيل رسالته بشكل رمزى.

فعندما يتحول الضوء إلى أخضر أو أحمر فإننا نقوم بأكثر من الملاحظة بإهتمام للتحول من لون إلى آخر، ونستجيب للرسالة الرمزية التى نتلقاها منه. وبالنسبة لإمرأة من الزمن القديم لم تر إشارة المرور لن يكون تحول اللون له أى معنى رمزى لأنها تفتقر إلى الارتباطات التى تتضمنها تلك الألوان التى وفرتها لنا تجربتنا فى المجتمع الحاضر، ولذلك فإن من الخطورة لإمرأة من الزمن القديم أن تتجول فى قلب مدينة مزدحمة دون شىء من الإدراك لأهمية رمزية إشارات المرور.

وبالمثل فمن الخطورة أن يقترب أحد الطلبة من الأعمال الفنية دون شىء من الفهم لطبيعة وأهمية رموزه، فالأشياء التى تتخذ معنى رمزيا فى الفيلم غالبًا ما تكون غير محددة المجال، وفى كثير من القصص يأخذ المكان رمزية إضافية قوية، وغالباً ما يجرى إستخدام الشخصيات بشكل رمزى، وما أن تصبح الشخصيات رمزية فإن الصراعات التى تحدث فى داخلها تصبح رمزية أيضاً، ولذلك فمن الجوهرى أن نكون على إدراك بوعى لطبيعة التوصيل الرمزى فى الفيلم.

وفى أى شكل قصصى يكون الرمز شيئًا ملموسًا (شيئًا خاصًا أو صورة أو شخص أو صوت أو حادثة أو مكان) يقوم بالإيحاء أو الضغط على أفكار معقدة أو مشاعر وبذلك يتخذ معنى يتجاوز نفسه. ولذلك فالرمز هو نوع من الوحدة الاتصالية النشطة التى تقوم مقام البطارية المشحونة. وما أن يتم «شحن» الرمز بمجموعة من الارتباطات (أفكار أو مواقف أو مشاعر) فإنه يصبح قادراً على تخزين هذه الارتباطات وتوصيلها فى أى وقت خلال إستخدامها.

طبيعة الرمز العالمية

تكون الرموز العالمية «سابقة الشحن» - رموزاً جاهزة الصنع بحيث تكون بالفعل محتوية على قيم وإرتباطات يفهمها أغلب الناس المثقفين. وباستخدام الأشياء أو الصور أو الأشخاص الذين يثيرون بشكل آلى العديد من الارتباطات المعقدة فإنه يتيح لصناع الأفلام أن يوفروا لأنفسهم خلق كل من المواقف المرتبطة والمشاعر داخل محتوى أفلامهم، فهم يحتاجون فقط لاستخدام تلك الرموز بشكل مناسب ليستفيدوا كاملاً من قوتها الإتصالية. ولذلك فإن مثل هذه الرموز كالعلم الأمريكى (ضاغطاً على الجهاز المعقد للمشاعر والقيم التى تربطنا بأمريكا) أو عن العكس (ثير قيما ومشاعرا مختلفة ترتبط بالمسيحية) يمكن إستخدامها بشكل مؤثر كرموز للجمهور البعيد. وقد تتنوع ردود الفعل تبعًا لمواقف المشاهد بالنسبة للأفكار المعروضة ولكن كل الناس من نفس الثقافة سوف تصلهم الرسالة الرمزية العامة.

وكثير من الرموز العالمية مشحونة بمعانيها من الخارج - خلال إرتباطات ماضية بأناس أو أحداث أو أماكن أو أفكار - أكثر من خلال سماتها الداخلية. فمثلا ليس هناك شىء يكمن فى شكل الصليب بحيث يوحى بالمسيحية فيما عدا القيم والأفكار الدينية المرتبطة بصلب المسيح عبر العصور التى أعطت للصليب معناه الرمزى. ومن الناحية الأخرى فإن لدى بعض الأشياء صفات طبيعية أو كامنة تجعلها بشكل خاص مناسبة جداً كرموز. فقد يستخدم الصقر مثلاً كرمز للموت دون حاجة لتقديم قيمته الرمزية. وهذا يرجع بالطبع جزئياً إلى مظهره. فالصقور

سوداء وهو لون مرتبط بالموت. ولكن عادات الصقر أيضًا هامة. فالصقر يعيش على الكناسة فهو مخلوق يقتات على اللحم الميت ولا يقترب أبداً من مخلوق حى. ومن المحتمل بشكل أعظم دلالة أن مظهر الصقر كرمز: بتحليقه فى دوائر طويلة كسولة حول مساحة يوجد فيها شىء ميت أو على وشك الموت فإن الصقر يشير إلى وجه الموت ولذلك فالصقور تقوم بتوصيل فكرة الموت بشكل مباشر ولكن بوضوح، ولذلك لا يحتاج الملاحظ لرؤية الشىء الميت نفسه ليدرك وجود الموت، إذ تتساوى عادات أو أساليب الحياة عند الصقور والحمام فى الدلالة فى تقريرمعانيها الرمزية.

خلق المعانى الرمزية

لا يستطيع صناع الأفلام فى كثير من الحالات الاعتماد على رموز سابقة الشحن أو جاهزة ولكن يجب عليهم خلق رموز عن طريق شحنها بالمعنى المشتق من مضمون الفيلم نفسه. ويتم هذا أولاً بتحميل شىء ملموس أو صورة بشحنة كهربائية من الارتباطات والمشاعر والمواقف ومن ثم يستخدم الرمز المشحون وقتها لإثارة تلك الارتباطات وتأمل كيف يطور جون شتاينبيك القيمة الرمزية لمدية فى قصته «الطيران»: «وابتسم بيبى إبتسامة واهنة وطعن الأرض بمديته ليجعل النصل حاداً وخاليًا من الصدأ.. كان إرثه هو تلك المدية... مدية أبيه، وإنطوى الفصل الطويل الثقيل داخل المقبض.. كان هناك زر على المقبض. وعندما ضغط بين على الزر قفز النصل إلى الخارج جاهزاً للاستعمال، كانت المدية مع بيبى دائماً لأنها كانت مدية أبيه».

وفى شحن شىء بقيمة رمزية يكون القصاصين غرض مزدوج، أولاً فهم يريدون توسيع معنى الشىء الرمزى من أجل توصيل معانى ومشاعرو أفكار، وثانياً يريدون جعلها توضح أن الشىء يتم معالجته بشكل رمزى ـ ولذلك فعديد من الطرق المستخدمة لشحن شىء بشكل رمزى تكون أيضاً بمثابة مفاتيح بأن الشىء يتخذ قيمة رمزية. وهناك أربع طرق أولية لشحن الرموز يجب أن نوليها إهتماماً خاصاً.

١ ـ **خلال التكرار:** ربما أوضح طريقة لشحن الشىء هى بلفت النظر إليه بشكل أكثر مما يستحقه مجرد شىء بسيط سطحى. ومن خلال هذا التكرار يصبح للشىء دلالة وقوة رمزية عند كل ظهور.

٢ ـ خلال قيمة تضيفها إحدى الشخصيات على شىء ما: ويتم شحن شىء ما رمزيا عندما تضفى شخصية معينة قيمة وأهمية عليه. فبفرض إهتمام غير عادى على شىء ما (كما فى معالجة بيبى للمدية أو فى إهتمام القبطان بنخلته فى فيلم «مستر روبرتس» أو بتكرار ذكره فى الحوار تشير الشخصية بأن أحد الأشياء أو إحدى الأفكار لديها أكثر من الدلالة العادية، والرموز المشحونة بهذه الطريقة قد تكون نسبيا ذات أهمية أقل ووظيفتها فقط أن تقدم لنا بعداً رمزياً فى الشخصية أو يكون لديها دلالة أكبر بالنسبة للبناء الدرامى الكلى كما وضحها رمز «برعم الوردة» فى فيلم «المواطن كين»..

٣ ـ خلال السياق الذى يظهر فيه الشىء أو الصورة: أحياناً يتخذ أحد الأشياء أو إحدى الصور قوة رمزية ببساطة من خلال وضعه فى الفيلم وتتبنى شحنته الرمزية خلال الارتباطات التى تم خلقها:

(أ) عن طريق علاقتها بالأشياء الأخرى فى نفس المكان.

(ب) عن طريق علاقة قام بتعيدمها التناقض المونتاجى للقطعة مع أخرى .

(ج) عندما تحتل مكانا هاماً فى بناء الفيلم.

فهناك صورة رمزية معينة فى النسخة السينمائية لمسرحية تينيسى وليامز «فجأة فى الصيف الماضى» شرك فينوس - توضح كل الطرق الثلاثة فى شحن صورة عن طريق السياق. فشرك فينوس نبات كبير أبيض مزهر فى أوراقه شفرتان لزجتان. وعندما تدخل حشرة فى الفراغ الذى بينهما تنغلق الشفرتان مثل الفم عليها وتوقع الحشرة فى شراكها. وعندئذ «يقتات» النبات على الحشرة. وعندما تتضح طبيعة النبات وعاداته الغذائية يستخدم شرك فينوس ليوحى أو ليعرض فكرة كبيرة فى المسرحية - شهوانية أو توحش شخصياتها. فتقوم مس فينابل (التى تقوم بدورها كاترين هيبورن) بالشرح فنراه يحتل مكاناً قرب مقعدها بحيث تشارك نفس الكادر المرئى، وأثناء حديث مسز فينابل عن ولدها الميت سباستيان فإننا نبدأ فى رؤية العلاقة بين المرأة والنبات لأن حديثها يكشف عن كونها «متوحشة» تتغذى بوحشية وتنتزع غذاءها من ذكرها ولدها الميت.

ويمكن تحقيق نفس التأثير من خلال التناقض المونتاجى بالقطع فى الحال من لقطة كبيرة لفم مسز فينابل أثناء حديثها برتابة عن ولدها إلى لقطة كبيرة «لفكى» شرك فينوس وهما ينغلقان بسرعة عن حشرة آمنة.

وحتى إذا لم تكن مشحونة أبعد من ذلك فى سياق الفيلم فيمكن أيضاً لهذه الصورة أن تقوم بشكل مؤثر مقام أحد الرموز، إذا تم توضيح وظيفتها الرمزية عن طريق أهمية وضعها فى بناء الفيلم الكلى. وتأمل على سبيل المثال طريقة إحتمال إستخدام الصورة فى بداية ونهاية الفيلم، فعند بداية الفيلم تقوم لقطة كبيرة لشرك فينوس كخلفية للعناوين. ثم تقترب العناوين من لقطة كبيرة لحشرة تقف على الزهرة وتسقط فى الشرك عندما ينغلق عليها الفكان فجأة. ولا نرى الشىء مرة أخرى حتى آخر لقطة فى الفيلم حيث يظهر مرة أخرى وهو يغرى حشرة أخرى بالوقوع فى ثناياه وفى هذه الحالة نضطر لثقله العام فى وضعه البنائى أن نتأمل الوظيفة الرمزية للنبات ومعناه فى الفيلم ككل.

٤ - من خلال التوكيد الخاص المرئى والمسموع أو الموسيقى:

للفيلم طرقه الفريدة لشحن وتحقيق الرموز وتوفير مفاتيح للمتفرج بحيث نرى شيئاً ما بشكل رمزى، فمثلاً قد يتم تحقيق توكيد مرئى خلال لقطات كبيرة بطيئة وزوايا غير عادية للكاميرا وتغيرات من بؤرة حادة إلى ناعمة وكادرات ساكنة أو مؤثرات ضوئية، ويمكن تحقيق توكيد مماثل خلال مؤثرات صوتية أو إستخدام قطعة موسيقية ويمكن لأصوات الطبيعة الفردية أو لوازم موسيقية أن تصبح رمزية فى مكانها الصحيح. إذا جرى بناء إرتباطات معقدة من خلالها عن طريق أى واحدة من الطرق الثلاثة السابقة.

الأنماط الرمزية والمتواليات

بالرغم من أن الرموز قد تؤدى وظيفتها بشكل منفرد دون علاقة واضحة بالرموز الأخرى فإنها غالباً ما تتفاعل مع رموز أخرى بما قد

يسمى بالأنماط الرمزية. وفى مثل هذه الحالة سوف يقوم صانع الفيلم بالتعبير عن نفس الفكرة من خلال رموز مختلفة بدلاً من الإعتماد على رمز واحد فقط. وقد يكون أيضًا لدى النمط الرمزى الناتج تواليًا معينًا بحيث تزيد الرموز فى قيمتها أو قوتها كلما تقدم الفيلم.

والنموذج الممتاز هو النمط المركب للرموز الذى يتطور تدريجيًا حتى الذورة كما فى فيلم «فجأة فى الصيف الماضى» ففكرة العالم المتوحش الذى تسكنه مخلوقات تلتهم بعضها جرى تدعيمها بالرمز الذى تم وضعه بالفعل وهو شرك فينوس وإرتباطه بمسز فينابل، ومن هذه النقطة فصاعدا يجرى إستخدام صور رمزية أخرى بنفس المعنى فى نمط متزايد عن الدوام فى قوته الدرامية. وتظهر الصورة الرمزية التالية فى هذا النمط فى وصف مسز فينابل لمشهد رأته هى وسباتيان فى الانكانتاواس:

«عبر شاطىء أسود شيق للانكانتاوس حيث تخرج السلاحف المائية الوليدة الشوق الرملية وتبدأ سباقها نحو البحر لتنجو من الطيور المفترسة التى تحيل السماء إلى سواد مثل الشاطىء ويموج الرمل بالحركة.. يموج بالحركة بينما تندفع السلاحف المائية الوليدة نحو المياه فى حين تحوم الطيور وتنقض للهجوم.. وتحوم- وتنقض للهجوم.. كانت تهوى على السلاحف المائية الوليدة وتقلبها لتعرض جوانبها السفلى وتمزق الجوانب السفلى وتفتحها وتمزق لحمها وتأكله» وبعد تدعيم ثلاثة رموز لنفس الفكرة (الشرك الطائر ومسز فينابل والطيور) يوحى لنا كاتب المسرحية بدلالتها بينما تستمر مسز فينابل فى قصتها: كان يقضى

يومه المتوهج الحار فى عش الغراب فى مركب شراعى يراقب هذا الشىء على الشاطىء، إلى أن يصبح الظلام حالكاً فلا يراه، وعندما كان يهبط من فوق حبال الأشرعة كان يقول: «حسن لقد رأيته الآن» وكان يعنى الله. كان يعنى أن الله يعرض وجها متوحشاً للناس ويصيح بأشياء مخيفة لهم. هذا كل ما نراه ونسمعه منه». .

وتحدث الصورة التالية فى النمط فى وصف طائرين (اليزابيث تايلور) لسباستيان نفسه الذى يضيف ظلالا قوية للشذوذ الجنسى إلى الصورة الصادمةبالفعل:

.. كنا ذاهبين للشقر.. الشقر الذين كانوا على المائدة التالية.. قال ابن العم سباستيان أنه كان متعطشًا للشقر، لقد شبع تمامًا من السمر وكان متعطشاً للشقر» كانت هى تلك الطريقة التى يتكلم بها عن الناس كما لو كانوا أصنافًا فى قائمة طعام «هذا الشخص يبدو لذيذاً.. هذا الشخص يثير الشهية» أو «هذا الشخص لا يثير الشهية» لأنه كما أظن كان يتضور جوعاً من عيشه على الحبوب والسلاطات».

وعندما تبدأ الصورة التالية فى النمط فى التطور كانت هناك محاولة جاهدة لربط الأطفال الذين يكونون هذه الصورة بالصورة السابقة للطيور المفترسة:

كان هناك أطفال سود عراة على الشاطىء، مجموعة الأطفال السود العراة البالغى النحافة بشكل مخيف لدرجة أنهم كانوا يشبهون سربا من الطيور المنزوعة الريش وقد يأتون مندفعين إلى السور المغطى بالسلك

كما لو كانت الريح تنفثهم.. الريح الساخنة البيضاء القادمة من البحر وكلهم يصرخ.. بان.. بان.. بان.. وكانت الكلمة من أجل الخبز ويخرجون أصواتاً أشبه بصوت الديك الرومى من أفواههم السوداء وهم يلصقون قبضاتهم السوداء بأفواههم ويصدرون الضوضاء المكركرة وقد بدا عليهم الغضب المخيف».

وعند ذروة الفيلم تتكرر صورة الطيور المفترسة ولكن هذه المرة على مستوى إنسانى تماماً يجعلها أكثر تأثيراً.

وبدأ سباستيان بالجرى وصرخ جميعهم مرة واحدة وبدوا وكأنهم يطيرون فى الجو ولحقوا به على وجه السرعة. وصرخت وسمعت سباستيان يصرخ.. صرخ بالضبط قبل أن يلحق به هذا السرب من الطيور السوداء المنزوعة الريش الذين تعقبوه فى منتصف الطريق إلى التل.

وهبطت جارية وأنا أصرخ.. النجدة.. طوال الطريق إلى أن خرج من الأبنية - جرسونات وبوليس وآخرون - وإندفعوا معى ناحية التل.وعندما وصلنا إلى حيث قد إختفى ابن عمى سباستيان وسط سرب الطيور الصغيرة السوداء المنزوعة الريش - كان يرقد عارياً وكانوا أشبه بعراة مستندين على حائط أبيض ولن تصدق هذا، لم يصدقه أحد، لم يكن يصدقه أحد، لا أحد، لا أحد على وجه الأرض يمكن أن يصدقه بسهولة ولم ألمهم - لقد إلتهموا أجزاء منه. مزقوه أو قطعوا أجزاء منه بأيديهم أو بمديات أو بعلب الصفيح تلك المسننة التى يعزفون موسيقى بها، لقد مزقوا قطعاً صغيرة منه وحشروها فى أفواههم تلك الصغيرة المفترسة الفارغة التى تكركر..».

تقع هذه الحادثة فى قرية إسمها أيضاً رمزى: كابيزا دى لوبو وتعنى «رأس الذئب» وهى صورة أخرى مفترسة ووحشية.

ولذلك فعن طريق نمط الرمز المركب يقوم الفيلم بمعالجة قضية عن الحالة الإنسانية، ففكرة أن الأرض غابة وحشية حيث تلتهم المخلوقات بعضها تتضح عن طريق سلسلة من الرموز:

شرك فينوس والطيور التى تلتهم السلاحف المائية و «جوع» سباستيان النفسى و «آكلى البشر» الصغار من بنى الإنسان من قرية كابيزا دى لوبو، وقد قام وليامز بترتيب هذه الرموز فى نظام بحيث تتزايد حيوية وقوة وتأثيراً أثناء تكشف القصة.

الاستعارة

إذا قمنا ببناء إحدى القصص بناء كاملاً بحيث يكون لكل شىء وكل حادثة وكل شخص معنى رمزياً متواصلا فعندئذ تعرف القصة على أنها إستعارة. ففى الاستعارة يكون كل معنى رمزى وكل تجريد هو جزء من نظام يتوقف كله على بعضه ويروى قصة منفصلة وكاملة على مستوى إستعارى أو مجازى محض.

والمشكلة العظمى بالنسبة للإستعارة هى صعوبة جعل كلا المستويين للمعنى متساويين فى الأهمية. وغالبًا ما نضع أهمية كبيرة على «القصة الرمزية» لدرجة أننا نفقد الإهتمام فى «القصة الملموسة» وتنشأ الصعوبة فى المقام الأول من حقيقة أن الشخصيات الاستعارية التى يجب أن تكون مؤثرة مثل الرموز لا تستطيع أن تحصل على سمات شخصية فريدة وخاصة لأن الشخصيات الأكثر تفرداً وخصوصية هى

التى لا تمثل أشياء كثيرة. ولكن لا تمنع هذه الصعوبات بالضرورة الاستعارة من كونها مؤثرة فى الشكل السينمائى كما تشهد على ذلك الأفلام الممتازة مثل «إمرأة فى كثبان رملية» و «الاكتساح» و «سيد الذباب» و «الختم السابع».

الرموز المركبة أو الغامضة

بالرغم من أن صناع الأفلام يريدون التعبير عن أفكارهم بشكل واضح فقد لا يريدون دائما أن يعبروا عنها بشكل بسيط أو بوضوح تام، ولذلك فقد تبدو بعض الرموز بسيطة جداً وواضحة وقد تكون أخرى معقدة وغامضة فلا يمكن تفسير مثل هذه الرموز بمعنى واحد معين وواضح فقد لا تكون هناك. «إجابة صحيحة» واجدة لما يعنيه الرمز المقدم لنا ولكن تفسيرات متساوية فى الصحة والإختلاف. وهذا لا يعنى أيضاً أن أحد صانعى الأفلام وهو يستخدم رموزاً غامضة يحاول متعمداً إثارة حيرتنا فعادة ما يكون الغرض هو إثراء العمل أو الارتفاع به من خلال التعقيدات.

التشبيهات

وأقرب ما ينتمى إلى الرمزية هو إستخدام صانع الفيلم لما قد يسمى بالتشبيهات المرئية فبينما يقوم الرمز مقام شيء ما آخر أو يمثله يعتبر التشبيه السينمائى مقارنة موجزة تساعدنا على فهم أو إدراك إحدى الصور بشكل أفضل بسبب تشابهها بصورة أخرى. ويتحقق هذا عادة من خلال المونتاچ المتعارض لصورتين فى لقطتين متتاليتين فلو كان صانع الفيلم مثلاً يريدنا أن نفعل بطريقة معينة لمجموعة من السيدات

المسنات فى وسط جلسة نميمة فقد يقطع من لقطة لهن مع بعضهن وهن يثرثرن إلى لقطة كبيرة لرؤوس عدد من الفرخات تقرقر فى إهتياج. وبذلك فعن طريق اصطلاحات بصرية تماماً يخبرنا صانع الفيلم بأن السيدات المسنات المثرثرات هن أشبه بمجموعة من الفرخات العجائز.. وفى مثل أكثر وضوحاً وجدية وهو التشبيه المأخوذ من فيلم أينشتين «الإضراب» حيث تتناوب لقطات للعمال أثناء مطاردتهم وقتلهم مع لقطات تشبيهية لجزار يقوم بذبح ثور.

وفى كل المثلين السابقين تعتبر الصورة الثانوية غريبة بمعنى أن ليس لها مكاناً فى سياق المشهد نفسه ولكن صانع الفيلم أقحمها بشكل مصطنع فى المشهد. وفى الفيلم الواقعى أو الفيلم الطبيعى قد تبدو مثل هذه التشبيهات الغريبة محشورة وثقيلة أو أيضاً سخيفة وتدمر معنى الواقعية التى قد تكون هامة جداً بالنسبة للفيلم، ومن ناحية أخرى تستطيع الأفلام الكوميدية أو الفانتازية إستخدام مثل هذه الصور بحرية، والأفلام الجادة التى تركز على وجهة نظر داخلية أو ذاتية قد تستخدمها أيضاً بشكل مؤثر.

وتكون التشبيهات الجوهرية التى تؤخذ مباشرة من سياق المشهد نفسه أكثر طبيعية وعادة أكثر حصافة ويحتوى فيلم «سفر الرؤية الآن» على تشبيه مشابه جداً للتشبيه الغريب الموصوف أعلى فى فيلم «الإضراب» لأيزنشتين. فبينما يقوم كابتن ويلارد (مارتين شين) بتنفيذ مهمته فى المعبد - «تصفية كورتيز (مارلون براندو) بتحيز لا حد له» تقوم الكاميرا بالقطع على الغناء حيث ذبح ثور فى طقس قربانى رهيب.

ويستخدم شتاينبك فى قصته القصيرة «الطيران» بحصافة تشبيها يمكن تخيله بسهولة فى اصطلاحات سينمائية إذ يقوم الشاب بيبى وهو الشخصية الأساسية فى القصة رجلا بمدينة فى مونترى ويحاول الهرب من مطاردة رجال العمدة وحده، ويقع المشهد التالى بالقرب من بيت بيبى فى الصباح عقب الحادثة ويركز على شقيق بيبى الصغير وأخته.

وقف إميليو وروزى مندهشين فى الفجر. لقد سمعا ماما تشنج فى المنزل. وخرجا للجلوس على الجرف المطل على المحيط وتلامست شفاهما وسأل إميليو متى أصبح بيبى رجلاً؟ فقالت روز: الليلة السابقة، الليلة السابقة فى مونترى، وتحولت سحب المحيط إلى اللون الأحمر مع الشمس التى كانت خلف الجبال.

وقال إميليو: لن نتناول إفطارنا. لن ترغب ماما فى الطهى، ولم تجبه روزى. وسأل هو: أين ذهب بيبى؟

وإلتفتت روز إليه، وإستقت معلوماتها من الهواء الهادىء: لقد قام برحلة لن يعود أبداً.

هل هو ميت؟ هل تظن أنه ميت؟

وعادت روز إلى النظر إلى المحيط مرة أخرى. كانت باخرة صغيرة تطلق خطا من الدخان قابعة عند حافة الأفق، وقالت روز مفسرة: إنه لم يمت.. ليس بعد..».

تعتمد التشبيهات هنا فى المقام الأول على التعارض بين الحوار والصورة، عندما تتحول سحب المحيط إلى حمراء فإننا نرى تشابهها

مثل «الليلة السابقة فى مونترى» ليلة سفك الدماء. وصورة الباخرة الصغيرة وحيدة كلها فى المحيط الواسع وعلى وشك الإختفاء عبر حافة الأفق تصبح تشبيها مؤثرا يساعدنا على فهم ورطة بيبى وفرصة. ومع ذلك فلأنها تشبيهات جوهرية مشتقة بشكل طيب من محيط المشهد فإن بها حصافة تامة وقوة موحية يكون من الصعب أن تساهم مع صورة غريبة.

وتعتمد القوة الدرامية والتأثير الموصل لأى رمز أو تشبيه أيضاً على أصالته وقوته. فلم يعد يستطيع الرمز المستهلك البالى أن يحمل معانى «ثقيلة» والتشبيه الذى أصبح مكرراً يصبح معوقا أكثر منه مساعدا. وتسبب هذه الحقيقة مشاكل عديدة فى مشاهدة الأفلام القديمة لأن كثيراً من التشبيهات والرموز المستخدمة تبدو مكررة اليوم رغم أنها قد تكون بالفعل جديدة وأصيلة وقت صنع الفيلم..

فى اللغة السينمائية

الفيلم والواقع

بقلم: مارشال كوهن

يعتنق التراث الأساسى لجماليات العالم الغربى المستمد من «فن الشعر» لأرسطو الرأى الذى يقول بأن الفن «يحاكى» الطبيعة أو كما فى جملة هاملت يضع «المرأة فى مواجهة الطبيعة».. وإحتذى التصوير منذ أوائل عصر النهضة إلى أواخر القرن الثامن من جيوتو إلى مانيه والإنطباعيين هذا النموذج بتوفيق دائم ومتزايد. وفيما بعد حققت روايات بلزاك وتولستوى تمثيلا للطبيعة والمجتمع بأكثر دقة من أى شىء عرفه الأدب من قبل. وإتضح أن مسرحيات إبسن وتشيكوف تساير نموذج هاملت فى المسرح إلى أقصى مداه. ومع ذلك فقد توارت تلك الإنجازات بإختراع التصوير الفوتوغرافى. وذلك لأن الكاميرا

وخاصة الكاميرا السينمائية جعلت من الممكن تحقيق هذا النموذج بطريقة لم يسبق إلى مثلها.

ولكن هل هدف الفن هو محاكاة الطبيعة تماماً؟ وإذا كان هذا الحال، فما الدور الذى يتبقى للفنون الأخرى عندما يقوم الفيلم بتحقيقه ببساطة وإتقان؟ ولذلك ينكر الفكر المعادى للواقعية أن هدف الفن هو محاكاة الطبيعة. فهو يرى بأن خلق أى عمل فنى ليس ببساطة مجرد عملية نسخ للعالم ولكن بإضافة شيء آخر خاص جداً إلى العالم. وقد يكون هذا الشيء ذا قيمة لأنه يقدم تفسيراً للعالم أو سموا به لأنه يخلق عالماً آخر مستقلا تماماً بذاته. ويرى البعض الآخر من المعارضين للفكر الواقعى بأن قيمة مثل هذا الشيء قد تكون فى تعبيرها عن مشاعر وعواطف خالصة، أو أن الفنان يستطيع أن يفرض شكلاً جميلاً أو موحيًا على المادة التى يعمل بها. فقد يعبر الفنان عن مشاعره بشكل مجرد وقد يكون الشكل الناتج خيالياً محضاً. وقد لا يشير العمل الفنى إلى الطبيعة كلية.

وعلى سبيل المثال يرى أصحاب نظريات التصوير الحديث بأن التصوير لا يجب حتى أن يحاول أن يقدم لنا تمثيلا للواقعية مثلث الأبعاد، ولكن بدلا من ذلك يصرحون بأنه من الجوهرى تطبيق الألوان على سطح ذى بعدين. ويفترض هذا الرأى الحديث أن التصوير لا يستطيع ولا يجب أن ينافس الفيلم فى محاولة تقديم صورة طبق الأصل من الواقع. ويجب على التصوير أن يعلن هذا الإلتزام كاملاً. ومع ذلك يرى الآخرون أن الفيلم أيضًا لا يعيد إظهار الواقع. وحتى إذا إستطاع

فلا ينبغي له أن يحاول. وتبعا لهذه النظرية المعادية للواقع فإن الفيلم مثل غيره من الأشكال الفنية يجب أن يقدم تفسيراً للعالم أو عن طريق الاستخدام البارع للكاميرا يقوم بخلق عالم بديل. فبالضبط مثلما يجب على التصوير أن يعترف أنها ليست فى الحقيقة مرآة ولكن نقطا من الألوان على قماش الرسم فيجب على السينما أن تعترف بأنها ببساطة صور معروضة على شاشة.

والإدعاء بأن هذه الصور ينبغى أن تكون صوراً للواقع الطبيعى - لأنها تخالف أى أنواع أخرى من الصور - هى عقيدة محضة. لماذا لا يجب أن تحرر هذه الصور الخيال من ملل الواقع وبدلاً من ذلك تقدمنا إلى عالم المجردات والأحلام؟

ويعتبر سجفريد كراكاور المؤرخ وعالم جماليات الفيلم الألمانى المولد رائداً مناصراً للرأى الذى ينادى بسينما الواقع. ففى كتابه «نظرية الفيلم» يرى كراكاور أن الفيلم يصور الواقع بحرفية ولذلك هو قادر على الإمساك بالمرآة فى مواجهة الطبيعة. وهذا يمكن الفيلم من أن يكون تعبيراً «صافياً» لنوايا الفنان التشكيلية أو تعبيراً خالياً مجرداً لعواطفه. ويصر كراكاور على أن الاطراد الواضح والتميز الخاص للفيلم (سليل التصوير الفوتوغرافى فى الثابت) فى تسجيل وكشف ومن ثم إعادة الواقع المادى.

وموقف كراكاور هو نتيجة للشكوى العامة بأن مجردات وتصنيفات العلم الحديث والتكنولوجيا جعلت من المستحيل بالنسبة لنا تقييم العالم الملموس الذى نعيش فيه - ما أسماه جو كراورانسوم «جسم العالم». وقد تكون وظيفة الفن المتميزة (وخاصة الصورة الشعرية) هى مساعدتنا

بشكل جيد على تملك العالم الملموس مرة أخرى ويعتقد كراكاور أن فن الفيلم فى الواقع يقوم بهذا، فهو يوقظ.. بشكل حرفى هذا العالم من حالة السبات، من حالة اللاوجود الفعلية عن طريقة محاولة الإحساس به من خلال الكاميرا. ويرى كراكاور أن الفيلم يخلصنا من التكنولوجيا عن طريقة التكنولوجيا.

وفى عمله المبكر «من كاليجارى إلى هتلر.. دراسة للسينما الألمانية من ١٩١٩ إلى ١٩٢٣» ويتتبع كراكور إضمحلال الثقافة السينمائية الألمانية بإنعكاسها فى تاريخها السينمائى. وهو يرى أن الفيلم الألمانى بإهتمامه بالتصميم الفنى؛ وتفانيه فى قيم شكلية محضة قد مهد بالفعل الطريق لصعود هتلر عن طريق تحويل ذهن الجمهور عن التقييم الجدى للوقائع الإجتماعية. وهذه الفترة من الفيلم الألمانى التى تعتبر عادة إحدى الفترات العظيمة فى تاريخ السينما تمثل بالنسبة لكراكاور نموذجاً يجب أن تتجنبه السينما كلها. وبتجاهل إدعاءات واقعية الكاميرا فقد حققت السينما الألمانية اللغة وليست تخليصا للحياة الألمانية.

وأندريه بازان الذى يصر أيضًا على تفرد واقعية السينما يفعل هذا أيضًا ولكن بوجهة نظرة مختلفة بشكل واضح. وبازان ناقد فرنسى قام بتأسيس الصحيفة ذات التأثير القوى «كراسات السينما Cahiers du Gin-ema» فى أواخر الأربعينيات وشملت من تلاميذها التطبيقيين جان لوك جودار وفرانسوا تريفو وكلود شابرول، وربما يكون أكثر أصحاب النظريات أهمية فى الجيل «الثانى» وهو جيل لم تعد السينما الصامتة بالنسبة له شيئًا جسميًا. وعلى عكس كراكاور يرى بازان أن واقعية الفيلم بمثابة تعبير عن الروح الأسطورية وليست العلمية ويعتقد أن

وظيفتها ليست إعادة الواقع المادى ولكن تخليصنا من مصيرنا المادى ويجد هذا الهدف السحرى تعبيراً فى «أسطورة السينما الكاملة» ونموذج رد الفعل الكامل للعالم فى الصورة الخاصة به. ويرحب بازان بالفيلم الناطق كخطوة ضرورية تجاه هذا النموذج. ولأسباب مشابهة يعتقد أن إخراج المشهد mise - en - scene (وهو ترتيب عناصر المشهد وعلاقة الكاميرا بها وذلك من أجل الحفاظ على واقعها المادى) تقنية أكثر طبيعية من المونتاج.

ولكن مفهوم بازان عن السينما الكاملة يقودنا أيضًا إلى عدة أسئلة هامة ـ خاصة فى رأى أكثر الحقب معاصرة (الجيل «الثالث») فى تكنولوجيا السينما والأسلوب السينمائى هل كان سيرحب بالاستخدام المنتشر للون وحلول الهولوجراف والسينما ذات الأبعاد الثلاثة كما يتضح مما تشير إليه مبادؤه؟ وماذا كان موقفه بالنسبة لاتجاهات الشعور بالذات والنرجسية فى السينما فى الحقبة الأخيرة؟

وتجذب هذه الخواص من أمثال الحركة البطيئة والكادر الثابت والشاشة المنفصلة ودرجات اللون الإنتباه للشاشة نفسها أكثر من معالجتها كنافذة بسيطة على العالم. ورغم أن بازان يضع ثقته فى التمثيل الميكانيكى لواقع غامض يصر كثير من أتباعه على خداع الصورة السينمائية.

ويعتبر رودلف أرنهايم عالم النفس وعالم جماليات الفيلم «الجيل الأول» مناصراً رائداً فى فكر خصوم الواقعية بالنسبة لنظرية الفيلم. ويرى أرنهايم لو كانت السينما هى مجرد إعادة عرض للحياة الواقعية بشكل ميكانيكى لما إستطاعت أبداً أن تكون فناً. ويعترف أرنهايم بوجود

رغبة بدائية للحصول على أشياء مادية فى متناول الفرد عن طريق إعادة خلقها ولكنه يعتقد أنه يجب على هذا الدافع البدائى أن يكون متميزاً عن دافع الإبداع الفنى. فقد يرضى نموذج «متحف الشمع» دافعنا البدائى ولكنه يفشل فى إرضاء النزعة الفنية لأنها ليست ببساطة عملية نسخ ولكن عملية تأصيل وتفسير وتشكيل. ويجب إستغلال الإمكانيات نفسها التى تجنب التصوير إعادة تقديم الواقع بشكل كامل عن طريق فنان الفيلم، لأنها لوحدها توفر الإمكانيات للفن السينمائى. وليست أسطورة بازان غن السينما «الكاملة» أكثر من فكرة أرنهايم الخاطئة عن الفيلم «الكامل» والطموح إلى أكثر الواقعية إكتمالا من خلال إستخدام الصوت واللون والصورة المجسمة العريضة هو بكل بساطة وسيلة لتقويض صرح ما حققه الفن السينمائى الذى يجب أن يحترم وأيضاً يرحب بالحدود الكامنة للفن.

ويرى وليام إيرل وهو فيلسوف معاصر ينتمى إلى الفكر الوجودى والفينومونولوجى أن فن الفيلم ليس معادياً للواقعية فى تعريفه ولكن الوسيط قادر بشكل غريب على التعبير عن شعور مضاد للواقعية ويفصل العلاقة بين الشعور والمدركات وبالفصل بين الأشياء ومضامينها العملية ويجذب الإنتباه إلى الصورة السينمائية نفسها فإن الفكر المعادى للواقعية يعبر عن موقفه تجاه واقعية «مملة» تماما. ويرى أعداء الواقعية أن محاولة الواقعيين لتسجيل وكشف الواقع المادى ليست فقط ساذجة ولكنها محاولة لا يمكن الوثوق بها لتهدئة قلق الإنسان تجاه واقع الوجود المادى. ويرى إيرل أن النموذج الواقعى هو ببساطة دعوة للموت الروحى.

وباركـر تايلور وهو واحـد من أكـبـر النقـاد الأمـريكيين وأصـحـاب النظريات تـأثيراً وقد حقق شـهرة حـديثًا يقـيم رأيه على فيلم «برسونا» لبرجمان وفيلم «التكبير» لأنطونيونى ضد خليفة النقاش عن الواقعية فى السينما. وهو يرى أن هذه الروائع تـبرز قـصور أصـحاب النظريات مـثل كراكاور الذى يصر على أن الفيلم يجب أن يحـدد نفسه بالواقع المادى التسجيلى، وتماما مثل النظريين من أمـثال سوزان لانجر التى ترى أن السرد القـصصى للفيلم يدور فى جـو «الحلم». وعن طريق المصور فى فيلم «التكبير» نعلم أن كراكاور مخطىء. فالتصوير يوفر لنا فقط إقترابا محدوداً للواقع ولكن يجب أن نرفض أيضاً ما يأخذه تايلور على إعتباره إفتراض سوزان لانجر بأن الفيلم يتعامل فقط مع ظاهرة مثل هلوسات الممرضة فى فيلم «برسونا». ففى رأى تايلور أن الواقع المادى «يبدل» وأيضاً يحيل العالم بالضبط مثلما يفعل خيال الفنان. وبالتحـديد فإن قوة الخيال النشطة هذه هى التى تعبر عن نفسها فى الفيلم وتمنع السينما من حتمية الإختيار بين واقعية كراكاور وثورة إيرل عليها.

أنماط من النقد السينمائى

دينيس دينيتو

قد يجد الناقد الذى يحاول تقييم فيلم سينمائى أنه من الضرورى أن يقوم بتوضيحه . فليس هناك خط فاصل للتفرقة بين الوظيفتين. ومع ذلك يمكن تحديد الفرق للتأكيد. فالغرض من العرض بشكل أساسى هو من أجل تقييم الفيلم السينمائى. ويمكن تقسيم الكتابة النقدية التى تكرس فى المقام الأول من أجل التوضيح إلى تصنيفين إضافيين: مدخل شامل للفيلم أو الأفلام ومدخل متعدد الأقسام يتخذ وجهة نظر نقدية محددة.

المراجعة

يحتك معظم الناس فى أغلب الأحيان حتى الذين لديهم اهتمام طارىء بالأفلام السينمائية بالنقد السينمائى فى شكل المراجعة.

ويستجيب كل مراجع بشكل مختلف إلى حد ما للفيلم تماما مثل عدم وجود اثنين من الناس يتفقان على سبب انتحار أنا كرنينا أو السبب فى مهارة فرانك سيناترا فى غناء الأغانى الشعبية* . فإن أى مراجعة لأى فيلم لذلك تعتبر توصيلا بالكلمات (وفى العروض التليفزيونية وتعبيرات الوجه والحركات) عن رد فعل أحد الأشخاص بالنسبة لأحد الأفلام، ولحسن الحظ هناك أراض مشتركة وتقاليد ومستويات يمكن أن تساعد المراجع على توصيل انطباعاته بشكل موثر ويساعد القارىء (أو مشاهد التليفزيون) على تقييم المراجعة. وعلينا أن نتأمل أولا وجهة نظر المراجع.

يتميز مراجع الفيلم عن زملائه فى مجال المسرح والموسيقى بأنه يتعامل مع عرض ثابت على شريط سيلولويد. ولأجل هذا السبب فإنه عادة يمكن أن يشاهد فيلما فى عرض خاص ينظمه الموزع قبل ليلة الافتتاح بحيث يتوفر الوقت لديه ليفكر فى انطباعاته وحتي يرى الفيلم أكثر من مرة إذا أراد.

ويجب على المراجع بأن يسجل بأمانة تقييمه الموضوعى للفيلم، ويجب أن يتجاهل بقدر الإمكان الحالات الدخيلة والتعصب - على سبيل المثال أن يعانى من حرقان فى فُم المعدة أثناء عرض الفيلم أو أن المنتج شخص حبوب وضع كل ما لديه فى الفيلم. والأكثر صعوبة من هذه بالنسبة للمراجع أن يكون فى إمكانه تقدير التميز العالى الذى كان فى إمكان أن تقدمه السينما وأيضا تقييم فيلم بذاته فى ضوء حدود

* تعنى كلمة «الشعبية» هنا المحبوبة والشائعة بين الناس وليست الفولكلور.

إمكانياته الذاتية وهدفه ويحدد الدرجة التى وصل إليها الفيلم داخل هذه الحدود. والأفلام الفذة نادرة وفى العادة تهتم المراجعة بأحد الأفلام الكوميدية بسبب نجاحه ككوميديا. وبمدى مطابقة أحد أفلام الغرب لهذا النوع من الأفلام ولذلك يجب على المراجع أن يكون على دراية بتاريخ ومبادىء الطرز والأشكال السينمائية إذا كان يريد لرأيه أن يكون له فاعلية.

وعندما يحين للمراجع أن يقرر مضمون وشكل تعليقه لابد أن يضع فى اعتباره عواملا يجب ألا توثر على حكمه النهائى على الفيلم ولكن توثر على الطريقة التى يوصل بها حكمه. وأهم هذه العوامل هى جمهوره. فالمراجع المتكامل لا يقوم أبدا بتفصيل رأيه ليناسب ما يعتقد أنه يجعل قرائه ينحازون له ويفضلونه فهو بذلك يؤذيهم عندما لا يؤكد معلومات ومظاهر استجاباته التى هى أكثر أهمية فى شكل يسهل فهمه لديهم.

وبوجه عام تظهر مراجعات الأفلام فى نمطين مختلفين من الدوريات، يحتوى التصنيف الأول على الصحف والمجلات التى لا تحدد نفسها بجمهور متخصص. ومن المحتمل أن يبحث قراء هذه الدوريات عن إجابة على سؤال براجماتى: هل يستحق الفيلم وقتى ومالى؟. وأهداف المراجع الإنسانية هى وضوح التعبير وإيجاد التبريرات الملموسة لتوصياته. ويحتوى التصنيف الثانى على دوريات متخصصة المقصود بها قراء لديهم علم جيد فى مجال معين - صحف تربوية أو سيكولوجية على سبيل المثال. وتربوا المراجعات السينمائية

المتخصصة التى نجدها غالبا فى المجلات السينمائية على المئة منها التى تنشر دوريا باللغة الإنجليزية.

وليس مطلوبا من مراجع الدورية السينمائية - كما هو الحال فى المراجعة العامة - تعريف المصطلحات التقنية أو شرح تلميحات الفنانين والأفلام السينمائية أو يعلل مدخلا نقديا وقارىء هذا النمط من المراجعة هو أقل اهتماما فيما إذا كان الفيلم يستحق المشاهدة (غالبا ما يكون القارىء قد شاهد بالفعل أو قرر مشاهدة الفيلم قبل قراءة المراجعة) وفقا لما يكشف عنه المراجع مما قد يقصده القارىء أو قد يفشل فى تذوقه.

ولا يهم نوع الجمهور الذى يخاطبه المراجع فهو يجب دائما أن يحاول التمسك بمبادىء الكتابة المؤثرة؛ تنظيم حريص / التماسك / الصواب والوضوح. ويساعد على ذلك أيضا الأسلوب الحيوى الجذاب. وبالرغم من عدم وجود قواعد ثابتة لتنظيم عرض الفيلم يستخدم المراجعون دائما خاصية معينة يمكن أن تكون مفيدة للجدد فى هذه المنطقة من الصحافة. يجب أن تكون جملة البداية مثيرة تشد إنتباه القارىء.

ويجب على الأقل أن تظهر لمحة من تقييم الكاتب للفيلم فى أول فقرة. ويجب أن تكون تلخيصات الحبكة موجزة ولا يجب إنشاء سر مفاجآت القصة.

ويجب بقدر الإمكان تبرير التصميمات بالشروح المحددة والتى تتعلق بالفيلم نفسه. وتعتبر الإشارات والقوى والتدفقات فى الفيلم هى

غصب أى مراجعة ويجب وضع التميز الشخصى وعدم التعاطف من جانب المراجع لأى جانب من جوانب الفيلم فى مكانه. ويجب أن تلخص الفقرة الختامية تقييم الفيلم.

وقد يبدو الإنصات إلى هذا النوع جافا وآليا. فالذى يضفى الحياة على الكتابة هى الحيوية ورقة الإحساس وسعة أفق الكاتب. ولكن يجب تجنب التمادى. فإنّ بعض المراجعين يشطحون وهم يحاولون أن يؤثروا على قرائهم بحيث تضيع آرائهم فى اللغو. وعلى الجانب الآخر المناقض هناك كتاب الأفلام الذين على ما يبدوا يعتقدون أنه كلما زاد مضمونهم غموضا وكتبوا أسلوب مراجعاتهم لفئة قليلة كلما زاد إحترام قرائهم لهم.

ولدى القراء أيضا المسئولية فى ألا يكونوا خانعين أو نقادا متعجرفين على المراجع. فإن فى معظم المجتمعات يكون لدى القراء الإختيار بين المراجعين السينمائيين – ولهم دائما بكل بساطة الحرية فى عدم قراءة المراجعة. وما أن يقرر أحد القراء أن آراء أحد المراجعين جديرة بالاعتبار فإنه يستطيع أن يتعرف بشكل سريع على المناطق الخاصة بكفاءة والإدراك الحسى للمراجع بنفس القدر فيما يتعلق بالنقط الخالية من الإدراك الذهنى والعاطفى.

المدخل الشامل

عند كتابة مقالة أو فصل فى كتاب أو مجلد كامل عن أحد الأفلام أو أعمال أحد المخرجين السينمائيين يكون لدى الناقد الحرية فى إختيار واحد من مدخلين: إما أن يكون شاملا أو يحدد نفسه بوجهة نظر واحدة أو عدد محدود.

وبتفسير الناقد لمادة موضوعه فإنه غالبا ما يقدم أحكاما عن أهمية أحد الأفلام أو أحد المخرجين وفى حين أن غرض المراجع الأساسى هو التقييم فإن مهمة الناقد هى التوضيح فيجب أن يسود هذا الإهتمام البالغ حتى بالرغم من الاستعادة بالمعلومات والمناهج من تاريخ السينما والمنهجية والنظرية.

ويتميز المدخل الشامل كأول الإمكانيات فى هذا النمط من النقد السينمائى بأنه أفضل الطرق. ويستفيد الناقد من أى وجهة نظر أو شكل من الدراسات السينمائية يمكن بها مساعدته فى سبر أغوار أحد الأفلام أو أعمال أحد المخرجين.

وفى يوتوبيا للدراسات النقدية بدون قيود الزمان والمكان يمكن للناقد أن يتوغل فى تحليلات شاملة. ويمكن أن يكون أحد الموضوعات فيلما قائما بذاته. وقد يتعامل الناقد مع كل عنصر من عناصر الفيلم (على أساس رسم بيانى مثل البعد السردى وديناميكية المونتاج وعناصر العرض) ويفحص المواد التى أثرت فى مبدعى الفيلم ويحاول أن حدد الأغراض ومدى تحقق هذه الأغراض ومساهمات كل عضو فى فريق صناعة الفيلم ويخضع الفيلم لفحص دقيق متكرر من خلال كل وجهات النظر النقدية المتصلة ببعضها. وقد تكون النتيجة كتابا ضخما ربما من ٣٠٠ - ٤٠٠ صفحة.

ورغم أن فكرة أرفف الدراسات الطويلة لكل فيلم على حدة تعتبر خادعة بقدر ما هى مثبطة للهمم فإن الاعتبارا العملية فى صناعة النشر فى يومنا هذا تجعلها غير مرغوب فيها تماما. ولذلك يجب على الناقد

البراجماتى أن يختار أيهما يكتب.. مقالا أم كتابا يحكم على المضامين التى سوف تخضع لأبرز وجهات النظر. يجب بشكل خاص أن يميز عندما يشير إلى أفلام أخرى ويؤكد على وجهات نظر نقدية قد تكون مفيدة فى توضيح أحد الأفلام السينمائية وتعتبر تحاليل الأفلام فى هذا الكتاب أمثلة لهذا النمط من الإختيار المحسوم بحدود المكان.

ويؤدى المدخل النقدى الشامل وظيفته عادة بشكل أفضل فى دراسة عمل أحد المخرجين، أو عضو آخر فى فريق عمل الفيلم. ويفترض أن قالب الترجمة الذاتية بشكل طبيعى له أهمية خاصة.

وجهات النظر

وجهة النظر النقدية هى نظام أو عقيدة توجد بشكل مستقل عن أى فيلم متميز. فهى توفر أسسا ومناهجا للتحليل يمكن أن تؤدى إلى وجهات نظر ثاقبة عن جانب لأحد الأفلام أو مجموعة من الأفلام التى يمكن أن تطبق عليها الأسس والمناهج وقد تتوافق المادة التى يتأثر بها المخرج فى تشكيل مضمون وشكل الفيلم مع وجهة النظر النقدية ولكن تختلف وظيفة كل منهما. وعلى سبيل المثال قد يكشف أحد النقاد عن العقائد الماركسية التى تأثر بها برتو لوتشى فى إخراجه لفيلمه «١٩٠٠» وهو فيلم معين تم إبداعه فى ظروف فريدة ومع ذلك فإنه أمر مختلف لكى يطبق الكاتب مبادىء النقد الماركسى على فيلم «١٩٠٠» ووجهة النظر هذه هى وسيلة تفسير للفيلم وليست القوى التى أثرت على المخرج. ويمكن تطبيق نفس مبادىء التحليل على أى فيلم فى حالة إمكانية عرض اتصاله حتى ولو يكن المخرج مدركا - على الأقل ليس واعيا - للأيديولوجية الماركسية.

ويجب أن يحذر دارس السينما من مآزق معينة فى الاستفادة من وجهة النظر. **أولا**: يجب فهم عقائد وجهة النظر بدقة إذا كان لا بد من تجنب زلة معوقة. **ثانيا**: يجب أن يبذل الكاتب أقصى جهده لتجنب استخدام الاصطلاح المتخصص إلا إذا جرى تعريفه وشرحه ويجب أن يعتمد هذ الشرح كله على المعلومات المتاحة للقراء فى نتاج محدد. **ثالثا**: يجب عرض وجهة النظر بشكل يطبق على الفيلم السينمائى. وتحليل فيلم «القبعة العالية» المبنى على عقائد وجودية من العسير أن يفهمه أحد أو يقيم الفيلم الموسيقى. **رابعا**: لا يجب أن تكون وجهة النظر اعتباطية ذهنية بحيث تشمل جوانب الفيلم التى تدعم تفسيرها وتتجاهل ما يتناقض معها. ويمكن أن تظل التبصرات التى نحصل عليها من تحليل إحدى وجهات النظر راسخة حتى ولو كان ذلك المدخل لا يطبق على كل جانب من الفيلم. ومع هذا فلا يستطيع أى عامل فى ذلك العمل أن يكون متجانسا مع التفسير الكلى. **خامسا**: فإن النتائج المستخرجة من ممارسة وجهة النظر النقدية وبالتالى مع أى تحليل يجب تبريرها بقدر الإمكان بإشارات محددة من الفيلم. وفى النهاية لا يستطيع تفسير مطلق مستخرج من وجهة نظر أن ينسخ كل الأخريات. ووجهة النظر اليونجية (مذهب عالم النفس كارك يونج)* فى فحص فيلم «ابتسامات ليلة صيف» على سبيل المثال قد تكون راسخة مثل وجهة النظر الفرويدية. وعدد وجهات النظر التى يمكن أن تطبق على فيلم محدود فقط بارتباط كل وجهة نظر وثراء العمل نفسه.

---

* المترجم.

وتستخدم التوصيات ليس فقط على تطبيقات وجهات النظر لأحد الأفلام ولكن أيضا لمقارنة الأفلام أو الملامح الشخصية لصانع الفيلم. وأكثر من ذلك فإن الدراسة الطويلة دون أن تكون شاملة قد تستفيد من أكثر من وجهة نظر رغم أنه عادة ما تسود وجهة نظر معينة وعلى سبيل المثال فإن كتاب ويل رايت «ستة مسدسات ومجتمع» يشمل وجهات النظر التى تتعلق بالنوع وبنظرية المؤلف ولكن يعتمد محك التحليل أساسا على مفاهيم مأخوذة من «البذيوية».

هناك العديد من وجهات النظر المؤثرة فى التحليل السينمائى يمكن تصنيفها إلى ثلاثة تصنيفات أساسية. تركز الأول والثانية على توضيح ما يظهر على الشاشة وتركز الثالث على ردود أفعال الجمهور.

وجهات النظر السينمائية

تقع وجهات النظر السينمائية كما يلى تحت هذه العناوين: الحركات والأنواع والنظريات والملامح القومية. وكل المبادىء الشاملة والمناهج والاصطلاحات مبنية أولا على السلامح الخاصة للسينما كوسيط لا يمكن تطبيقها على وسيط آخر دون مراجعات شاملة. وتقدم كل واحدة وسيلة نستطيع بها أن نفهم بشكل أفضل مضمون وشكل الفيلم أو أعمال صانع الفيلم.

الحركات:

الحركات هى فترات فى تاريخ السينما حينما يكون هناك مفهوم معين للإنتاج السينمائى مستخدما تقنيات وموضوعات متداخلة الأسلوب لها تأثير على صانعى الأفلام. وعادة ما تكون حركة محددة

مرتبطة ببلد له شخصيته الخاصة رغم أن هذا لا يصدق فى كل حالة. فهناك العديد من الحركات السينمائية بعضها قصير الأجل ولكن أكثرها بروزا هى الواقعية والتعبيرية والسيريالية والمونتاج الديناميكى والواقعية الشعرية الفرنسية والواقعية الجديدة **والفيلم الأسود** والموجة الجديدة الفرنسية. واهتمامنا هنا هى التعميمات الشاملة عن هذا النمط من وجهة النظر النقدية.

وترتبط معظم الحركات السينمائية وتشتق من حركات فى فنون أخرى وهذه العلاقة واضحة فى بعض الأمثلة. فالتعبيرية على سبيل المثال كانت حركة فى الأدب والفنون البصرية الألمانية أكثر من كونها حقبة قبل البيانات المؤقتة الخاصة بها والتى ظهرت فى السينما ولم يتحقق الإدراك الكامل بها حتى عقدين تقريبا فيما بعد (فى فيلم كابينة الدكتور كاليجارى ١٩١٩) . وأحيانا تكون العلاقة ضعيفة كما حدث فى تأثير الرواية الجديدة والمسرح الجديد فى فرنسا فى أوائل الخمسينات وفى الإنتاج السينمائى للموجة الجديدة الذى بدأ ظهوره فى عام ١٩٥٩.

ومهما كانت المداخل والموضوعات التى تشترك فيها حركة سينمائية مع شبيهاتها فى فنون أخرى فإنها تطور شكلها السينمائى الفريد وكذلك المضمون. وقد يشترك الناقد مع مؤرخى السينما فى الإهتمام بأصول إحدى الحركات والعوامل التى أثرت فى تطورها. وقد يجد أيضا بشكل مثير افتراضات صاحب نظرية سينمائية تتعلق بما توضحه حركة عن إمكانات وحدود الوسيط. ومع ذلك فإن الإهتمام

الأساسى للناقد هو كيف تساعد معرفة الأسس والتطبيقات لإحدى الحركات على فهم الوسائل التى تأثرت بها أهداف صانع الفيلم من الحركة ودرجة وإلى أى مدى تحققت هذه الأهداف فى الأعمال الخاصة به.

وتنتعش الحركة ذات الأهمية فترة زمنية محددة فى أى دولة ولكن قد ينتشر تأثيرها لما بعد هذه الفترة الزمنية وهذا المكان. وهى خاصية يمكن استخدامها للتفرقة بين جوهرية الحركة وبيانات عقائدها (وعادة ما يتم توفيقها بشكل كبير وظهورها كعناصر فى عمل أكثر من كونها مفهوما شاملا للفن السينمائى) من أجل الاستفادة من معنى الحركة للإشارة إلى السابق وتصغيره للإشارة إلى اللاحق. فالسيريالية السينمائية على سبيل المثال تطورت فى فرنسا خلال العشرينات وأكثر ما تلاحظ فى أعمال لويس بونويل وجيرمين دولاك. واستمر بونويل كسيريالى. ويحتوى فيلم «ليلة الصياد» لتشارلز لوتون (١٩٥٥) على عناصر سيريالية وتعبيرية.

النوع

من المحتمل أن يكون النوع هو المرشح الأول كأكثر الكلمات غموضا فى المصطلحات السينمائية. فالكتاب الذين يواجههم تحدى المصطلح يعرفونه بطريقة أو بأخرى. فيقوم جيدولد وكوتسمان بتوضيح التعريف الشامل فى شرحهما للمصطلحات السينمائية: تصنيف / نوع أو شكل سينمائى متميز بموضوعه / تيمة أو تقنية. ثم يضع المؤلف قائمة تحتوى على ٧٨ «أنواع رئيسية تشمل إعداد وسيرة ذاتية/ ملحمة /

عصابات/ كوميديا حمقاء وبوليسي» ويظهر في قاموس آخر تعريف أكثر صرامة: «نمط سينمائي مثل أفلام الغرب أو فيلم الخيال العلمي الذي نجد فيه عادة بناء حبكة وشخصيات أو صيغة سينمائية مفككة».

ورغم أن أسانيد الأنواع مثار إختلاف ولم تتشكل بعد ولكن يمكن أن يكون الاصطلاح مفيدا في إمداد النقاد بوجهات نظر للتعرف على أوجه الشبه التي تتشارك فيها بعض الأفلام وليس بلد لها أصول أو عضو في فريق صنع الأفلام (مثل المخرج). وهناك مشكلة كبيرة وهي تقسيم التصنيفات التي تضع في الإمكان الكثير من الأسس التي تتيح مقارنة الأفلام السينمائية من أجل تقييمها وتوضيحها. وأفضل تصنيف معروف هو تصنيف معهد بيوجراد السينمائي الذي يحتوي على تقسيمين أساسيين: البناء والتقنية والهدف والموضوع. وهناك إمكانية أخرى وهي التصنيفات الثلاثة للشكل والصيغة والأسلوب والموضوع.

والشكل مبني على واحد من القياسات الثلاثة: الأول هو التمييز بين السينما الروائية والسينما اللاروائية. والثاني يشمل عمليات صنع الأفلام أكثر من الاستخدام التقليدي لكاميرا تستغرق عددا من الكادرات في الثانية وعرض نسخة الفيلم على شاشة كبيرة. والشكل البديل هو التحريك: تصوير كادر في وقت محدد، ناس أو أشياء (تخبط) ورسوم (كارتون) وعرائس أو صور ظلالية وهناك أيضا تحريك بدون كاميرا ورسومات أو الرسم المباشر على كادرات الفيلم).

وفي مراحل أولية من التطور توجد أفلام الرسائل الخطية والكمبيوتر. ومن الحقيقي أن يتطلب التليفزيون طريقة خاصة في

العرض ولكنه تطور إلى وسيط منفصل عن السينما. وشريط الفيديو أيضا فى طريقه لأن يصبح وسيطا منفصلا وحتى إذا اعتبرناه تقسيما فرعيا من السينما فإنه من الناحية التصنيفية يخص الشكل النوعى والقياس الثالث سيطرة أو تقليل أحد المكونات الأساسية (أو عناصر أحد الأجزاء) لأحد الأفلام. ففى السينما التقليدية فإن البعد السردى وديناميكيات المونتاج السينمائى وعناصر العرض تقل أو تزيد فى التوازن العام. ومع ذلك فإن الفيلم التجريدى ينحى جانبا البعد السردى والموسيقى هى إحدى عناصر العرض حيث أنها من الأهمية فى الفيلم الموسيقى لتجاوب الممثلين معها بالغناء/ أو بالرقص (وليست هذه هى الحالة بالنسبة للموسيقى التصويرية المعتادة) . وينطبق نفس الشىء على الأوبرا والأوبريت والأفلام الاستعراضية.

وتحدد الصيغة السينمائية موقف صانع الفيلم ومعالجته لمادته بصرف النظر عن إختياره الشكل والموضوع. والصيغ الأكثر هى التراجيديا والكوميديا والملحمة والفانتازيا. وهناك صيغ أخرى وهى الميلودراما والاستعراض والساخر والمحاكاة الهزلية (رغم أن الساخر والمحاكاة الهزلية تعتبر عادة تقسيمات فرعية للكوميديا) .

النوع المتعلق بالموضوع يشرح نفسه:

وهو مجموعة من الأفلام التى تتناول نفس الموضوع أو المشابه. (من المحتمل أن يفضل عالم الجمال الاصطلاح الأكثر أكاديمية وهو الأيقنة: (التمثيل الصورى لموضوع مطروح) . وعدد العناوين الممكنة فى هذا التصنيف كبيرة تشمل أكثر العناوين.. أفلام الغرب، الحرب،

البوليسية، العصابات، الرعب، الوحشية، التاريخية، السيرة الذاتية، الدينية، المثيرة، الخيال العلمى وأفلام التجسس. ومن خلال نظرة إلى فهرس الموضوعات فى كتالوجات (معهد الفيلم الأمريكى): الأفلام الروائية وهى ترى تحديد نظرة المرء فقط على الولايات المتحدة/ وهناك موضوعات قليلة ممكن تصورها والتى لم توزع منها سوى ثلاثة أفلام أو أكثر.

وتصنيفات الشكل والصيغة والموضوع غير مدجة بشكل واضح وأكثر من اسم داخل أحد التصنيفات يمكن تطبيقه على أحد الأفلام. ويعتبر فيلم «سيد حلقات الملائكة» لرالف باكش ملحمة كرتونية. وفيلم «ديسترى يركب مرة أخرى» من أفلام الغرب الكوميدية. وفيلم «الختم السابع» تراجيديا تاريخية دينية. وأى اسم ثابت لشكل أو صيغة أو موضوع معروف لأحد الأفلام هو تبرير لمقارنة هذا المظهر بأفلام أخرى فى نفس النوع.

يجب أن يكون واضحا من هذه التعميمات عن نقد الأنواع السينمائية أن هذا المدخل يتطلب العديد من الفروق والمواصفات إذا كان هذا يساعد الناقد أو القراء. واستجابة العلماء قابلة للفهم: وللتخلص من النظم المتقن كله وقصر اصطلاح النوع على «صيغة» الأفلام (التعريف الثانى المطروح من قبل). فى حين أنه حقا أن فيلم الغرب على سبيل المثال قد تمسك دائما بتقاليد معينة، و«الصيغة» كلمة مقيدة للغاية واكتسبت دلالات مذرية غالبا لا تبرير لها. فالتراث يخضع لمتغيرات وبالتالى يكون هذا البعد عن التقاليد التى هى أكثر كشف للناقد الذى

يحاول أن يفسر المظهر النوعى للفيلم. وأكثر من ذلك فإن مثل هذه الأنواع مثل التسجيلى والكوميدى مختلفة للغاية فى الأسلوب والمضمون بحيث يمكن تحديدها فى إحدى الصيغ. ولذلك يجب على هذا التعريف المتشدد (للنوع) أن يكون محدودا بالتقسيمات الفرعية لنوع محدد على سبيل المثال «الكوميديا المجنونة» وفيلم الغرب الكلاسيكى.

نظريات الفيلم :

بالاضافة إلى الحركات والأنواع هناك نظريات الفيلم إذا اقتصرت معتقداتها على محك للنقد فهى يمكن أيضا أن تكون أساسا لوجهات نظر سينمائية. ففى دراسة ج. دولى أندرو الجميلة «نظريات الفيلم الكبرى»* : مقدمة يناقش من بين الآخرين «التراث الشكلى» نظرية الفيلم الواقعى وسيميولوجية الفيلم. وقد أثرت كل واحدة بشكل ملحوظ فى النقد السينمائى وأندرو متعجل أيضا فى اختباره لنظرية سينما المؤلف فهو يراها كالآتى: «وبشكل معقول .. ليست نظرية على الإطلاق ولكن منهج نقدى» وفى حين أن هذا المنهج سطحى بالنسبة لكتاب عن النظرية فهو مهم بالنسبة لهذه الدراسة. وتوفر كل واحدة من هذه النظريات السينمائية وجهات نظر يمكن أن تكون ذات قيمة للناقد.

تعتبر الشكلية من الناحية التاريخية نظرية جمالية تطورت كحركة فى روسيا فى زمن الحرب العالمية الأولى وتقدم المعتنقون لها بالرأى الذى يقول أن جوهر الفن يقع فى شكل كل وسيط وليس الموضوع والتعبير عن الأيدلوجيات. ومن بين الآخرين إيزنشتين (فى كل من

* تمت ترجمته إلى العربية فى سلسلة الألف كتاب الثانى ترجمة د. جرجس الرشيدى.

النظرية والتطبيق) ورودلف آرنهايم (من خلفيته فى الفلسفة وعلم النفس) وبيلا بلاش (من خبرته فى مختلف الفنون) بنوا أفكارهم عن السينما على أسس شكلية.

فالفنان الشكلى (هو الذى يقترب من المدخل الأسى ولكن ليس بالضرورة بكل معتقدات الحركة الجمالية الروسية) مشغول بما جرى وصفه من قبل «بالفيلم نفسه» أى كيف تشكل ديناميكيات المونتاج السينمائى واستغلال عوامل الغرض تشكل رد فعل المشاهد بالنسبة للفيلم السينمائى. ومن ناحية أخرى لا يمكن أن يؤدى الناقد وظيفته كأحد الشكليين إلا حينما ينظر بعين الاعتبار إلى الأفلام التجريدية. ومع ذلك يمكن لهذه النظرية أن تكون مفيدة فى تقييم وتوضيح أحد الأفلام بتوفير حصيلة من الكلمات ومناهج نقدية للتركيز على انتباه الناقد عن الطريقة التى يعبر صانع الفيلم عن هدفه فى الوسيط وليس فقط التعبير عن وسيطه.

والواقعية كنظرية سينمائية لها أشد مدافعيها جرارة فى شخص سيجفريد كراكور وأندرية بازان. ومفتاح الغرض الأساسى لهذه الجمالية هو العنوان الفرعى لكتاب «نظرية الفيلم لكراكور: تجديد الواقعية المادية». وتجديد شىء ما هو إلا إعادة تغطيته أو استرجاعه. يتعرف المؤلف أن وسيطاً فنياً ليس فى إمكانه أن ينسخ الواقعية فقط كما أشار أرسطو أن يحاكيها. فالسينما بالنسبة لكراكور أكثر صدقا لطبيعتها الداخلية عندما تمسك على الشاشة بحقيقة مادية كانت من الممكن أن تغيب عن المشاهد. ولتحقيق هذا الهدف يجب أن تكون الحقيقة

المصورة غير ممسرحة بقدر الإمكان ويجب أن تتضمن ما هو عشوائى ومصادفة ويجب أن يوصل المعنى بأن الفيلم يعيد إبداع شذرة من الوجود الإنسانى وليس محتوى لكينونة جمالية. وبمعنى آخر كلما قل تدخل صانع الفيلم فى الخلاص من الواقعية كلما زاد عمله من الناحية السينمائية ولذلك يمدح بازان فيلم «سارق الدراجة» لسيكا على اعتباره كواحد من أجمل الأعمال السينمائية الخالصة». وفى حين أن وجهة النظر المشتقة من الشكلية تشجع الناقد لأن يحلل تقنيات الفيلم والطرق التى يعيد بها صانع الفيلم خلق الحقيقة لتوصيل رؤيته فإن وجهة النظر الواقعية تتطلب أن يقوم الناقد بفحص التواصل بين الحقيقة المصورة وإعادة عرضها على الشاشة.

ونجد أصول «سينما المؤلف» فى مفاهيم مجموعة النقاد الفرنسيين الشبان الذين كتبوا فى الخمسينات فى مجلة «كراسات السينما» وكان يجمع بينهم ثلاثة اعتراضات كبرى عن حالة صناعة السينما والدراسات السينمائية فى وقتهم: التقليدية والتصنيعية فى الأفلام الفرنسية التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، والموقف الهابط للجيل الأقدم من النقاد بالنسبة لنوعية الفيلم التجارى الهوليودى ورأى المثقفين والعامة بأن السينما هى فى المقام الأول وسيط ترفيهى يبدعه مجموعة من الفنيين أكثر من كونه فنا. وكان أكثر أعضاء المجموعة بروزا – فرانسوا تروفو، جاك لوك جودار، إريك رومر وكلود شابرول - والتقوا أيضا على حب واحترام أندريه بازان (أحد الثلاثة المؤسسين لمجلة «كراسات السينما» والقرار الذى تحقق فى أواخر الخمسينات على أن يصنعوا أفلامهم. وحاولوا أن يصلحوا من التأثير الشكلى على

المعالجة أكثر من الموضوع (بإضافة تقييم للحرفة مثلما للشكل) مع تركيز الواقعيين على إعادة العرض وخاصة المادة التى ينبثق منها الفيلم. وقد نجحوا ولكن إلى درجة معينة.

وترتكز نظرية سينما المؤلف (وبشكل أكثر تحديدا «سياسة سينما المؤلفين») على التأكيد بأنه لا بد من النظر إلى المخرج على أنه مؤلف الفيلم. فإن المخرج «المؤلف» هو الذى يفرض تأثيره الشخصى على الحقيقة المصورة للفيلم السينمائى حتى ولو كان عليه أن يصنع ذلك بشكل حرفى وبشكل خبيث من داخل الموانع التى فرضها نظام الاستديو ولذلك فقد أكد نقاد «الكراسات» بأن المخرج هو الذى يستطيع أن يحقق رؤية فنية فى الوسيط السينمائى.

وليس فى مقدور كل مخرج أن يكون «مؤلفا» وإحدى وظائف الناقد وفقا لرأى تروفو وزملائه هو أن يحدد ويحتفى بهؤلاء الذين يستحقون الثناء. ويقوم الناقد الذى ينتمى إلى نظرية سينما المؤلف بدراسة أعمال أى مخرج بحثا عن التقنية والموضوعات ذات الملامح الشخصية فى نتاج الفنان بأكمله. وعلى أساس هذه الملامح الشخصية المميزة وتطورها أكثر من الاهتمام باستقبال النقاد والجمهور بالأفلام بمفردها فإن القرار يتم على أساس أن المخرج مؤلف أصيل أو غير ذلك.

والإنجاز الأساسى لنظرية «سينما المؤلف» فى مجال النقد السينمائى وبغض النظر عن الإرتقاء بدور المخرج هو إثبات (فى أوسع معنى لمعالجة الموضوعات وبالمثل التقنيات) أن أسلوب المخرج يمكن تحديده. وأقل ما حاوله نقاد نظرية «سينما المؤلف» هو ترتيب وضع

المخرجين على أساس أساليبهم. وفى عام ١٩٦٢ طالب أندريه ساريس وهو المدافع الأول عن هذه النظرية فى الولايات المتحدة فى إحدى المقالات ثلاثة مقاييس للحكم لكون المخرج مؤلفا أم لا :

١ - هل لديه ما يؤهله بدرجة كافية من الناحية التقنية لتحقيق هدفه من خلال الوسيط ؟،

٢ - هل لديه رؤية متميزة للحالة الإنسانية (يلجأ ساريس إلى أكثر المصطلحات غموضا وهى «الشخصية المتميزة») التى تقوده أثناء إعادة تقديمه للواقع ؟.

٣ - هل هناك معنى أو دلالة تنبثق من التوتر بين رؤيته وصعوبة مادته؟ هذه مستويات غامضة ومفتوحة للتفسيرات الذاتية. ولهذه الأسباب فإن نقاد نظرية «سينما المؤلف» يختلفون فيما بينهم فيمن يستحق استحسانهم.

وبالنزول بإنجازات أفلام الأعضاء الآخرين لفريق عمل الأفلام خاصة كاتب السيناريو غالبا ما يتجاهل نقاد نظرية سينما المؤلف الحدود التى تفرضها على المخرج مادته. وهناك ما هو أكثر من ذلك بالنسبة لما يستطيع أن يفعله أكثر المخرجين نجابة بالحبكة المستهلكة. وأكثر من ذلك أن الأسلوب المميز لا يكون ضمانا لنتائج ذات دلالة إذا اعتبرنا كين راسل وسام باكينباه اثنين من أعظم مخرجى العالم. وغالبا جدا أيضا عندما يفوز أحد المخرجين بكونه مؤلفا فإننا نستثنى حتى أفلامه الهابطة بشكل آلى من أجل فيلمين متوهجين تحتويهما أعماله.

وتكون البنيوية السينمائية والسيميولوجيا السينمائية أكثر المداخل النظرية حداثة وإثارة بالنسبة للفيلم السينمائى فى السنوات القريبة.

وبالمثل فمن الناحية العملية كانت ترتكز كل النظريات المهمة على أعماله المفكرين الأوائل. وفى حالة البنيوية السينمائية والسيميولوجيا كانت المفاهيم المتطورة فى أنظمة غير سينمائية معروفة بشكل خاص. وجاء الدافع الأساسى لكتابات فرديناند سوسير الذى قام فى بداية القرن العشرين بعد دراسة اللغويات العامة بتأسيس علم السيميولوجيا وهو دراسة العلامات. وتعتبر السيميوطيقا غالبا مرادفة للسيميولوجيا رغم أن بعض اللغويين يصرون على التفرقة بين المصطلحين. وفى وقتنا يعتبر نعوم شومسكى أكثر علماء السيميولوجيا اللغويين شهرة. ومن التأثيرات الأخرى كانت كتابات عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفى شتراوس عن بناء الأساطير ومفاهيم وجهات النظر التى تفترضها مدارس علم النفس المختلفة وفى ملاحظات فرويد فى التحليل النفسى عن ديناميكية اللاشعور وأفكار يونج عن طرز الصور والأنماط البدائية والنظريات الفلسفية المختلفة مثل تصنيف تشارلز ساندر بيرس لطبقات العلامات المختلفة. ولعبت أيضا نظريات الفيلم السابقة دورا فى تطوير البنيوية السينمائية والسيميولوجيا السينمائية خاصة الشكلية (بتأكيدها على كيفية تأثير تقنية الوسيط بالنسبة «لمعنى» الفيلم) ونظرية سينما المؤلف (المبدأ الذى يعرض فيه أى صانع فيلم تفرد وتماسك الأسلوب من عمل لآخر).

وأكثر كاتب له الفضل والحماس للبنيوية والسيميولوجيا السينمائية هو الفرنسى كريستيان ميتز. فكتابه «لغة السينما: سيميوطيقا» السينما هو أول نص فى هذا المجال. وصاحب نظرية آخر هو رولاند بارت ابن بلدة ميتز فهو ناقد أدبى له اهتمام خاص بالسينما، وتأسست مدرسة

ايطالية لسيميولوجيا السينما وشملت. من بين أفرادها البارزين امبرتو إيكو، جيافرانكو بتتيني والمخرج الراحل بيير باولو بازوليني. وتكونت جماعة مشابهة مشغولة بالبنيوية السينمائية فى بريطانيا العظمى. ولم يثر كتاب باللغة الإنجليزية لعضو فى هذه الجماعة اهتماما أكثر من كتاب بيتروولسن «العلامات والمعنى فى السينما» وأصدقاء وولش هم جوفرى نويل شميث، جيم كيتز وآلان لوفل ونويل بيرس. وحددت مجلة «سكرين» البريطانية الشائعة نشر مقالات من وجهة النظر السيميوطيقية. وفى الولايات المتحدة لم يظهر كاتب كمتحدث رسمى لهذا المدخل ولكن من بين الذين استبسلوا لمساندة التحليل السيميوطيقى والبنيوى للأفلام السينمائية هم بيل نيكولز وبرايان هندرسون وويل رايث.

وأساس صيغة سيميولوجية سوسير هى العلاقة بين المدلول (المفهوم ولنقل المنزل) والدال (وهو المعنى الذى يتم توصيل المدلول مثل كلمة المنزل). وفى أحد الأمثلة المحددة يكون الإثنان علامة (فى مثلثنا اللغوى فإن كلمة «المنزل» وما تشير به يكون مفهوم المنزل) ان العلاقة فى اللغة بين الكلمة وما تدل عليه هو على المستوى الأساسى لا بد منه. ففى اللغة الإيطالية مثلا فإن كلمة (Casa) هى الدال لمفهوم المنزل. ومع ذلك فالموقف فى الفيلم مختلف: الدال والمدلول هما تقريبا متماثلين. فصورة المنزل على الشاشة تمثل «مفهوما» ذا بعدين للمنزل وفى نفس الوقت معروف لأى متفرج على أنه منزل محدد فقد جعله المفهوم ملموسا.

الكلمات لها معان مفهومية ودلالية. على سبيل المثال فهذا هو التعريف المفهومى للوردة: «أى جنبات عديدة أو تعرشات من جنس

الوردة عادة لديها سيقان رفيعة ومجموعة أوراق وذات ألوان مختلفة ودائما أزهار ذات رائحة، ومع ذلك فإن وردة واحدة يعطيها رجل لزوجته فى الذكرى الأولى تثير تداعيات (وهى المدلولات) التى تتجاوز تعريف الزهرة من جنس الوردة وإذا كانت هناك كلمة فى سياق كلام معقدة للغاية وبارعة بحيث لا يمكن أن يحتويها التفكير العاقل فإن الكلمة تكون بمثابة رمز.

وتحتوى الصورة السينمائية أيضا على معانى مفهومية ودلالية. فهناك فى فيلم لانج «إم» ثلاث لقطات للقاتل وهو ينظر فى المرآة . كل صورة تعتبر علامة فى الفيلم وتدل بشكل حرفى على شيء وظيفته تقديم إنعكاس لشخص ينظر فيها. (كل شيء يظهر على الشاشة له مثل هذا المعنى الدال الذى نتعرف على وجوده) . وفى خلال عرض فيلم «إم» فإننا ندرك أن صورة المرآة ترتبط رمزيا بطبيعة هانز بيكرت الحقيقية وتتناقض سيكوباتيا مع مظهره المحبوب بالنسبة للناس. ولذلك فقد قام صانع الفيلم باستثمار المرآة بمدلول مفهومى. وتصف كلمة «مجاز» العلاقة بين المدلول والدال بحيث تسرح بأى علاقة أن يكون لديها مدلولا سبق التفكير فيه ويقوم أحد الفنانين بتحويلها إلى مجاز فهى تعتبر منطقة معقدة قام علماء السيميولوجيا بسبر أغوارها منذ زمن سوسير.

فالعلامات فى السينما تعتبر وسائل يصل المعنى عن طريقها من الشاشة إلى المتفرج. فقد يحتوى تحليل شريط الفيلم من وقت لآخر على العديد من العلامات. وبعد كل شيء فإن أى كينونة لها هوية تظهر

على الشاشة هى علامة بصرية مثل كلمة فى صفحة هى علامة لغوية. ولحسن الحظ يمكن تصنيف العلامات إلى مجموعات «رموز» فتتكون مجموعة الرموز من مجموعة علامات متصلة. ففى السينما هناك ثلاثة أنماط من مجموعات الرموز. الأولى اجتماعية: مشتقة من بيئة ثقافية (على سبيل المثال طريقة إرتداء ثياب الشخصيات فى الفيلم). ويشمل نمطا آخر من مجموعات الرموز العلامات التى تشترك فيها السينما بوسيط آخر مثل الصوت الطبيعى فى مسرحية أو فيلم أو أوبرا. وفى النهاية هناك مجموعات من الرموز تنفرد بها السينما ويعتبر المونتاج المرئى مثلا لذلك. ولا يهم نوع النمط لأن مجموعة الرموز ليست صيغة يتبعها صانع الفيلم فى إبداع أحد الأفلام. فهى بناءات نقدية تمكن دارس السينما من سبر غور ما يظهر على الشاشة بشكل فكرى وعاطفى بالنسبة للمتفرج.

ويمكن تقليل معظم مجموعات الرموز إلى مجموعات رموز مساعدة وإلى تقسيمات أدق. فإن مجموعة الرموز المساعدة عن الطريقة التى يأكل بها الناس هى أفعالهم عندما تجلس عائلة لتناول الغداء. ومجموعة الرموز السينمائية هى علاقة الكاميرا بالموضوع خلال اللقطة.

وقد تكون مجموعة رموز مساعدة هى زاوية الكاميرا وعلاقتها بالموضوع. وقد يكون هناك تقسيم فرعى أكثر وهو الزوايا المنخفضة.

ومن بين أصحاب النظريات فى مجال سيميولوجيا السينما خطى كريستيان ميتز أبعد خطوة فى تنظيم مجموعات الرموز. وعندئذ أكد عن اقتناع بأن الفيلم له ملامحه الشخصية الفريدة التى تميزه كوسيط

من البناءات اللغوية (خاصة بسبب التطابق بين الدال والمدلول) فعاد إلى مشاكل التساؤل عن كيفية إمكان فحص البعد السردى فى أحد الأفلام من وجهة نظر سيميوطيقية. فافترض أن هناك فى أى «نص» سردى محدد (أى كينونة عضوية فى أحد الوسائط مثل أى فيلم سينمائى) محورين من المعنى. الأول «المحور التركيبى» : الدلالة المشتقة من التتابع – أى اختيارات النظام على المستوى الأفقى للزمن. فإن مشهد الذروة فى فيلم «إبتسامات ليلة صيف» على سبيل المثال يبدأ بتقديم مرئى لزجاجات النبيذ. يشرب هنريك النبيذ ويحطم كأسه ويلقى بخطبة عنيفة ضد الآخرين ويهرع مغادرا الحجرة وتتحرك آن خلفه كاشفة عن حبها له. ويعتمد معنى كل حادثة على ما جاء من قبل ولا يمكن إجراء تغيير فى هذا النظام دون إبداع نص مختلف. فإن مجموعة رموز الأكل ومجموعة رموز النبيذ المساعدة والغوص فى شخصية هنريك وعلاقته بآن. متداخلة كلها وتطورت من خلال محور علاقات الألفاظ داخل النص على المستوى الأفقى.

ومحور «علاقات الألفاظ داخل النص» هو محور أفقى. وهو يبيح الكشف عن المغزى المكنون لما يظهر على الشاشة المبنى على تنظيم التداعيات وليس المشهد. وفى فيلم برجمان فإن قوة النبيذ المكنونة مرتبطة بقوى مسز آرمفيلت الخفية بواسطة ديناميكيات المونتاج السينمائى، وكلمات وحركات الممثلة والموسيقى التصويرية. والناقد الذى يرى مسز آرمغيلت كساحرة طيبة أو كائن حيوانى فإنه يستغل محور علاقات الألفاظ داخل النص على المستوى الرأسى فى تفسير هذا المشهد فى هذا النص الخاص.

فقد أكد ج. دودلى آندرو على تداخل العلاقة بين علاقات الألفاظ داخل النص على المستوى الأفقى وعلاقات الألفاظ داخل النص على المستوى الرأسى حينما يقول: «المعنى الكامل للنص هو نسيج صعب معقد لمحورى الإختيار والتنظيم» ويشير كريستيان متيز أيضا إلى هذا التداخل. ويجب على الناقد أن يحتفظ بالعلاقة المتداخلة لمحورى المعنى فى ذهنه وهو يسبر غور الرموز فى نص واحد أو يملك مجموعة رموز واحدة (ربما المونتاج أو الخيانة الزوجية) فى عدد من النصوص المتصلة ببعضها (على سبيل المثال أعمال أحد المخرجين). والآن تم تقديم المصطلحات الأساسية أصبح عندئذ فى مقدورنا أن نفحص وظيفة المدخل الذى كونته البنيوية السينمائية والسيميولوجيا السينمائية والفرق بين المصطلحين. وكوجهة نظر نقدية فإن هدف هذا المدخل هو من أجل خلق مناهج يستطيع دارس السينما أن يستكشف كيف يمكن توصيل المعنى الذى يخلقه وسيط السينما الفريد من الشاشة إلى المتفرج. ويحاول متيز وزملاؤه أن يطوروا نظرية معرفة سينمائية من الناحية الجوهرية.

فالبنيوية السينمائية والسيميولوجيا السينمائية غالبا ما تزدوجان وبالفعل فهما يتشاركان فى أهداف أصولية. ويقع الفرق فيما يسميه متيز «مبدأ الصلة الوثيقة» المختلفة. فهو يؤيد «أن التحليل البنيوى» يمكن أن يتتبع رمزا منفردا خلاص نصوص مختلفة.. (فإن) دراسة الرموز (يظهر الرمز دائما فى نصوص مختلفة) ... (السيميوطيقيات) يمكن أن تمسك بنص واحد من خلال كل رموزه (إنها) دراسة النصوص (فالنص يتضمن دائما رموزا متنوعة). بمعنى آخر فإن البنيويين

السينمائيين مشغولون بعرض كيفية كشف «البناءات» الأساسية للمعانى الموجودة فى عديد من الأفلام والتأثير على معانى الرموز هذه المتوارثة فى ثقافة معينة. ولذلك فإن البنيوية السينمائية قريبة بشكل خاص من اهتمامات الأنثروبولوجيا والتحليل النفسى. ويركز السيميولوجيون السينمائيون على الطريقة التى يوصل بها الوسيط السينمائى المعانى إلى الجمهور كما هو متمثل فى أحد الأفلام. وتتفق هذه الإهتمامات بشكل خاص بتلك التى تخص اللغويات وسيكولوجية التعلم.

وقد لمسنا فى هذه الصفحات القليلة سطح نظرية البنيوية والسيميولوجيا السينمائية. فإن أهدافهما طموحة والمناهج ما زالت فى سبيل التطوير وما زالت الأسئلة الحيوية بلا إجابات. ولسوء الحظ تراكمت بالنسبة للنظريتين مجموعة من المصطلحات المتكاثرة والصعبة بحيث أصبحت كنوع من الشعاب المرجانية اللغوية التى يمكن أن تغرق القراء وحتى أكثرهم معرفة. والمصطلحات القليلة التى جرى تعريفها هنا ما هى إلا المصطلحات الأكثر أصولية وعلى الدارس الجاد لهذه المساحة من نظرية السينما أن يجهز نفسه وذلك بأن يقوم بقراءة مستفيضة قبل أن يكون قادرا بشكل كامل على فهم مقال متخصص جداً فى كيفية توصيل المعنى السينمائى.

وهناك مشكلة أخرى لوجهة النظر البنيوية السينمائية والسيميولوجيا السينمائية وهى أن التعرف وتفسير العلامات والرموز فى أحد الأفلام أو الأفلام كلها يساعدنا على تذوق كيفية توصيل المعنى خلال الوسيط السينمائى ولكنها لا تقيم هذا المعنى.

وهناك اتجاه بين النقاد الذين يستفيدون من وجهة النظر هذه لربط تركيبية وتكاثرية العلامات والرموز هذه بثراء المغزى. وليست هذه هى الحالة دائما. ويمكن أن تكون لقطة بسيطة مباشرة أكثر تأثيرا وأكثر معنى فى نفسها عن واحدة مفعمة بالمجازات البارعة والمتداخلة وتساعدنا البنيوية السينمائية والسيميولوجيا السينمائية فى مرحلتها الحاضرة من التطور بشكل أكثر فى الوصف والتوضيح أكثر من الحكم على الأعمال السينمائية.

ومهما كان ضعف هذا المدخل إلا أنه قد أعاد بث الحيوية فى النقد السينمائى والنظرية السينمائية منذ الستينات. ولا يستطيع أى واحد لديه ولو إهتمام عابر فى مجال الدراسات السينمائية أن يتجاهله.

وجهات نظر سينمائية أخرى

بالإضافة إلى وجهات النظر السينمائية التى جرى تلخيصها فإن هناك أربعة أخرى جديرة بالملاحظة بشكل خاص. **الماركسية** بصفتها وجهة نظر منفصلة وفى حين أنها ملازمة ومصاحبة للأخريات فقد طورت تحكمها الخاص ومناهج تحليلها فى التعامل مع الأفلام السينمائية. وأكثر ما يثير الأهمية هى الطريقة التى يوفرها لنا هذا المدخل فى تبصر الأهداف الكامنة التى تحدد الأفلام السينمائية التى لا تحتوى على المعانى الاجتماعية السياسية الواضحة. وقد تجاوز «النقد الميثولوجى» فى يد ممارس له يحمل وجهة نظر مثل ، باركر تايلر مجرد التعرف على أنماط الشخصية وأبنية الحبكة المتكررة إلى سبر أغوار الصور والأنماط البدائية وطرق الوسيط السينمائى الفريدة التى بواسطتها يجسدونها صناع السينما بوعى أو بدون وعى فى أعمال

معينة. و«علم الفراسة» مدرسة فلسفية قام بتأسيسها إدموند هوسرل فى بداية هذا القرن. فقد ركز على أن مدلول أى شىء يتم الكشف عنه عن طريق الحدس وليس عن طريق المناهج التحليلية. وحاولت مجموعة من أصحاب النظريات الفرنسيين فى الستينات تطبيق مفاهيم هوسرل على السينما. ونادوا بأن أندريه بازان له قصب السباق. ولكن المؤيدين الأساسيين لهذا المدخل هما أميديه إيفر (الذى توفى فى ١٩٦٣) وهنرى إيجل.

وترتكز الملامح القوية على هدف أن صناع الأفلام ذوى القومية الواحدة يبدعون أفلاما بطرق تختلف عن الذين ينتمون إلى قوميات أخرى. ويمكن أن تساعد وجهة النظر هذه فى فهم تأثير صناعة السينما القومية على الأفلام التى جرى صنعها وكيف صنعت. ويمكن أن توفر نظرات ثاقبة فى الحركات التى تتأصل فى بلدان معينة كما يعرض سيجفريد كراكور فى تحليله للتعبيرية فى كتابه «من كاليجارى إلى هتلر: تاريخ سيكولوجى للسينما الألمانية» وقد يكون من الممكن تجاوز المادة التى انبثق منها الفيلم إلى التعميمات عن العلاقة بين عمل صانع الفيلم وقوميته كما يفترض ثيرنون يونج فى كتابه «سينما شمال أوروبا: إنجمار بيرجمان وروح الشعب السويدى». وعلى كل فإن الكاتب الذى يستخدم وجهة النظر هذه عليه أن يواصل بحذر خاص ويفتح ذهنه لمواصفات واستثناءات عديدة لأى نتائج شاملة.

وجهات النظر الغير سينمائية

يوفر العديد من العلوم والفلسفات والأيدلوجيات بعض المبادىء والمناهج التى يمكن عن طريقها فحص أى فيلم أو أفلام من وجهة نظر

خاصة، وتختلف وجهات النظر هذه عن وجهات النظر السينمائية فى كونها لم تطور مقياسا مستقلا للتقييم والتوضيح لا يطبق إلا على السينما. والوجودية هى أحد الأمثلة. ويمكن أن يساعد فهم هذه المدرسة الفلسفية الناقد فى تحليل اقتباس أحد الأفلام لأحد الأعمال الروائية أو المسرحية الوجودية (مثل فيلم «الغريب» لڤيسكونتى المأخوذ عن رواية لألبير كامى) أو فيلم له سيناريو مكتوب خصيصا للسينما ويحتوى على مفاهيم وجودية (مثل فيلم «الختم السابع» لبيرجمان). ومع ذلك فإن وجهة النظر هذه لن تساهم فى سبر غور الناقد للفيلم كفيلم وتطبق نفس المبادىء فى حالة إذا ما كان العمل فيلما أو رواية أو مسرحية.

وتتعلق إحدى التوصيات التى جرت مناقشتها بوجه خاص فى علاقتها بوجهات النظر بوجه عام بوجهة النظر الغير سينمائية؛ فيجب فهم عقائد وجهة النظر بدقة قبل تطبيقها عن أحد الأفلام أو الأفلام كلها. وهذا النمط من المعرفة الخلفية لا يخلص الناقد من مسئولية فحص شكل ومضمون الموضوع الذى يقوم بتحليله. ويجب أن يكون فحص تقنيات أحد الأفلام على أساس مقياس ومناهج لها علاقة بوجهات نظر سينمائية لشرح كيفية أن وضوح المعانى فى هذا العمل بشكل حيوى ملموس للجمهور باستخدام وجهة نظر غير سينمائية.

ففى تحليل فيلم «شين» على سبيل المثال يرى البعض استخدام وجهة نظر فرويدية لتبصر العلاقات بين الصبى جوى ووالديه وشين. ومع ذلك تعجز نظريات التحليل النفسى عن التعرف على طريقة

المخرج وزملائه فى تدعيم تلك العلاقة من خلال الحوار ووجهة النظر وتقاليد فيلم الغرب ولقطات الزاوية المنخفضة لشين.

والقيمة الأساسية للتفرقة بين وجهة النظر السينمائية والغير سينمائية هى فى أنها تساعد الناقد فى التعرف على حدود وفاعليات إحدى وجهات النظر فى توضيح الاعتماد المتداخل بين المضمون وشكل الفيلم. ومع ذلك يجب أن نضع فى أذهاننا أنه يمكن أن تتحول العديد من وجهات النظر الغير سينمائية إلى سينمائية إذا كان المدخل الذى بنى على أساس وجهة النظر هذه يمكن تطويره بحيث ينتج عنه وسائل للحكم على مكونات الفيلم وتفسيرها فيما يتجاوز البعد السردى. وهذا ما حدث فى حالة السيميولوجيا التى كانت أساسا علمًا لغويا ولكنها تحولت على أيدى كريستيان ميتز ورولان بارت وآخرين إلى سيميولوجية سينمائية.

استجابات الجمهور والثقافة الشعبية

جرى تصميم هذا التصنيف من وجهات النظر بشكل منفصل لأن موضوعاته مختلفة بشكل جوهرى من تلك التى تخص النمطين الكبيرين الآخرين.

وتبرير تطبيق أى وجهة نظر سينمائية أو غير سينمائية على أحد الأفلام يساعد الناقد فى الكشف عن الأشكال والمشاعر فى الفيلم السينمائى. فالفيلم يتم معالجته ككائن يحتوى على كل شىء حينما يعرض على شاشة السينما ، ويجب ألا يؤثر رد فعل جمهور ما خلال المشاهدة على تقييم الناقد أو توضيحه للفيلم.

ومن الممكن مع ذلك أن ينظر الناقد إلى أحد الأفلام نظرة أولية وفقا لتجاوب الجمهور. وهذه منطقة صعبة في الدراسات السينمائية لأن المعلومات التى يمكن أن تبنى عليها تخمينات لا يمكن الحصول عليها بسهولة وأحيانا يكون من الصعب توثيق النتائج والمشكلة الأساسية الأولى هى تحديد حجم وعقلية الجمهور الذى شاهد الفيلم خلال وقت معين وفى منطقة جغرافية معينة. والثانية هى التركيز على العناصر فى الفيلم أو مجموعة الأفلام التى تعكس الملامح المميزة لإحدى الثقافات التى يتجاوب معها جمهور ما أو تلك التى تؤثر عليه وبالمثل كيف تؤدى هذه العمليات وظيفتها. وتناسب هذه المشاكل علم الاجتماع ولكن بالتعامل مع الأفلام السينمائية فقد قامت وجهة النظر هذه بتطوير منهجها الخاص بها. وفى الواقع قد نعتبرها وجهة نظر سينمائية إذا كان مدخلها وموضوعاتها ليست مختلفة للغاية.

وبصرف النظر عن أرقام الإيرادات التى تعتمد على عدد المتفرجين الذين يشاهدون أحد الأفلام وفى أى جزء من البلد فإنه لا يمكن الحصول على إحصائيات. وقد يرغب أحد النقاد مثلا فى معرفة إذا كانت هناك علاقة أو لا بين أحد الأنواع وشريحة من السكان القوميين. وتبدو بعض الإفتراضات معقولة وعلى سبيل المثال تلك التى تقول أن المراهقين كانوا يناصرون أفلام «حفلات الشاطىء» فى الولايات المتحدة فى الستينات. وهناك إفتراضات أخرى ممكنة ولكن ليست مؤكدة. فعلى سبيل المثال أن أفلام الغرب تلقى جاذبية شديدة من الذكور والرومانسيات تلقى جاذبية من النساء. وتعتمد إفتراضات أخرى على متنوعات كثيرة لا يمكن أن تكون أكثر من تخمينات. ولذلك فإن

الناقد الذى يقوم بدراسة رد فعل الجمهور يبدأ من الخطأ المتسبب عن تأمل عقلية الجمهور الذى يقوم بتحليله.

ومنذ القرن التاسع عشر المنصرم فإن اصطلاحات الفنون الشعبية والثقافة الشعبية تستخدم لتفرقة الفن الذى كان يلقى الدعم من قلة متميزة وبين الترفيه الذى جذب أغلبية أقل تحذلقا. ورغم أن التفرقة فى السينما غامضة ويجب أن يتبعها عدة قرارات محددة فإن الناقد الذى ينظر إلى السينما على اعتبار أنها فن شعبى يميل إلى التعامل أكثر مع ألوان الترفيه السينمائى أكثر من التعامل مع الأعمال الفنية. ومن المحتمل أن يكون إهتمام الناقد بالطريقة التى ينفعل بها أكبر عدد من المتفرجين بما يظهر على الشاشة أكثر من التأثيرات الفردية الأكثر إتزانا وعمقا. وقد أثبت علماء الثقافة الشعبية أن أى وسيلة اتصال جماهيرية فإنها تعكس وتؤثر فى مواقف ومعتقدات شريحة كبيرة من السكان القوميين. ومع ذلك فإنه من الصعب بشكل متكرر التمييز بين الإنعكاس والتأثير فإن فى إمكان أحدهما أن يدعم الآخر. وهذه بعض الأمثلة المأخوذة من الأفلام الأمريكية: قوالب سلبية عن التفرقة العنصرية - مثل فيلم «الخطر الأصفر» (تهديدات للمجتمع الأمريكى من المهاجرين الشرقيين) السود وجماعات الأقلية الأخرى - غالبا ما عكست مخاوف جماعات فى المجتمع الأمريكى. وعديد من أفلام الثلاثينات والأربعينات على سبيل المثال أعمال المخرج فرانك كابرا دعمت رأى المدينة الأمريكية الصغيرة على اعتبارها معقلاً للفضائل وقيم الديمقراطية. ومن ناحية أخرى اقتحم الفن الروائى أساطير الغرب والبطل الغربى ولكن السينما قامت بتطوير كل ذلك بشكل أساسى.

وقد تكون البيانات فى أفلام الأفكار والقوالب السائدة فى إحدى الثقافات علنية مثل العرف فى تصوير الأعداء في أفلام الحرب بأنهم قساة بلا رحمة والمعانى الكامنة بطبيعة الحال أكثر صعوبة فى التحقق. وهل يدعم فيلم «الخريج» على سبيل المثال الثورة الجذرية للشباب فى الستينات عن أسلوب حياة الجيل السابق؟ أو هل الفيلم تحت ستار المعارضة للأفكار السائدة هو دفاع مقنع عن القيم البورجوازية أساسا؟. وحينما يكون هناك دليل على الغموض يمكن أن تكون معلومات الناقد عن تقنية السينما مهمة لأنه من الممكن أن تعارض ديناميكيات المونتاج السينمائى فى أحد الأفلام وعناصر العرض فى خبث الموضوعات التى يسردها كما حدث فى الأفلام التى صنعت تحت إشراف الحكومات الشمولية.

والناقد الذى يحاول أن يقيس إلى أى درجة يقبل الجمهور أو يرفض موضوعات وقوالب ومعتقدات موجودة داخل أفلام معينة فإنه يمكن أن تقابله أسئلة محيرة. وكم درجة النسبة المئوية من رواد السينما الأمريكية الذين نظروا بجدية إلى أفلام «الذعر الأحمر» فى الخمسينات؟ وهل عكست أفلام حياة الطبقة العاملة التى صنعها الشبان البريطانيون الغاضبون فى الستينات تحولا أصيلا فى البناء الاجتماعى فى إنجلترا؟. ولكى نتجنب تعميمات بعيدة المنال فإن الناقد الذى يسبر أغوار هذا المظهر من الثقافة الشعبية يجب أن يكون ملما بتاريخ الفترة وعلى علم بمبادىء علم الاجتماع وعلم النفس ويمتلك خيالا يستطيع أن يفرق ويتعرف على العلاقات بين الأحداث الواقعية والروائية التى تبدو من الخارج لا أمل فيها.

ووصولا إلى نتائج عن التفاعلات بين الأفلام السينمائية والجمهور يعتمد الناقد أساسا إما على الحدس والتأثيرات الظاهرة له أو على البحث المنهجي. وتكفي الطريقة الأولى عند التعامل مع هذه المحاكاة لأساليب الشاشة الواضحة مثل الثياب والديكور المنزلي. وتستطيع الموثرات الأكثر إتزانا وعمقا أيضا مكشوفة بهذه الطريقة. ويشير روبرت وارشو إلى قلة من الأفلام فقط ليثبت أحكاما خاطئة في مقالاته عن النوع الخاص بأفلام الغرب والعصابات في كتابه «التجربة الحالية». والتعميم مع قلة التوثيق هو ما يسود كتاب ستانلي كافيل» العالم المرئي: تأملات في نظرية الوجود السينمائي». وعلى الوجه الآخر يمكن العثور على منهجية أكثر علمية في كتاب سيجفريد كراكور «من كاليجاري إلى هتلر» وكتاب مولي هاسكل «من الاحترام إلى الاغتصاب: التعامل مع المرأة في الأفلام السينمائية» وإنه من الصعب بالنسبة للناقد الدارس لأن يحكم ويفسر الأفلام بمقياس تقليدي أن يتبدل إلى مشاهدة الأفلام فقط كمنتج صناعي لإحدى الثقافات وتحديد إرتباطات هذه الأعمال بدرجة عكسها وتأثيرها على مواقف ومعتقدات جموع الناس. وأكثر من ذلك فإن النتائج عن دور وسيط ما في الثقافة الشعبية في زمن معين ومكان معين من الصعب أن نثبتها حتى أن النقاد الذين يتحرون الدقة الشديدة والتماسك والمستويات في الحكم في دراستهم أحيانا ما ينتابهم السخط لاستخدام وجهة النظر هذه.

ومع ذلك فمن المفيد لدارسي السينما بأن نذكرهم بأن وسيطهم هو في المقام الأول وسيط شعبي. وقد دعم النقاد منذ الحرب العالمية الثانية فن السينما. وهذا بلا جدال هو مجد الوسيط ولكن المتحذلق فقط هو الذي يحتقر وظيفة الأفلام الأخرى الكبيرة: تقديم من خلال الترفيه

وسيلة للجمهور ليهرب من مضايقات ومشاكل الحياة اليومية. كما لا يجب على الناقد أن يبخس من قيمة وجهة نظر تمحص كيفية تأثير الترفيه السينمائى بطرق متزنة فى أغلب الأحيان على أراء جموع الناس بالنسبة لأنفسهم والآخرين والعالم الذى يعيشون فيه.

والغرض الأساسى من هذه الدراسة هو إثبات أن بيت النقد السينمائى يتكون من العديد من الحجرات المتصلة وأن حركة التجديد هذه مستمرة على الدوام. ولا تعتبر أية حجرة حرما مقدسا للحقيقة الظاهرة بالرغم من أن الناقد قد يشعر براحة أكثر فى منطقة أكثر من أخرى. إلا أن سكان هذا المنزل أو أى أبنية أخرى من الدراسات السينمائية المركبة لا يلقون فى العادة إحترام وامتنان صانعى الأفلام. ومع ذلك فإنه من خلال مجهوداتهم يؤثر مغزى الوسيط من الوجهة الفنية والترفيهية على وعى زماننا:

الواقعية فى الفن

وهذا ما يجعل من أوديب قصة

بيير باولوبازولينى

من الواضح إنه يجب أن تكون السينما طبيعية، وفى الواقع فإننى أذهب بعيداً جداً عندما أقول.. إذا ما أردت أن أعبر عن الزبال من خلال الوسيط السينمائى فإننى آخذ زبالا حقيقياً وأقدمه! شكلاً وصوتاً..

ويضحك مورافيا من ذلك قائلا.. أجل فبالطبع السينما تتبع المذهب الطبيعى إذ فهى طبيعية - ولكن السينما صور. وأنه فقط عندما تقدم زبالا دون كلمات (وذلك بشىء من التهذيب) فإنك تستطيع أن تقدم سينما ليست إلى حد ما طبيعية..

فأجيب قائلاً .. ليس تماما فالسينما.. بدلالتها.. هى تكنيك بصرى وسمعى. ولذلك فالزبال هناك بلحمه وعظمه وصوته..

ويصيح مورافيا متعجباً.. «ها.. ها.. واقعية جديدة».

«أجل.. فعندما أقدم سينما ـ وليس أحد أفلامى بالتحديد ـ أى عندما أقدم سينما عامة ويجب على أن أعبر عن زبال فإننى أعبر عنه بأخذ زبال حقيقى بتعبيرات وجهه وجسده واللغة التى يستخدمها.. كل ذلك بشكل حقيقى.. ويتدخل برناردو برتولوتشي.. آه.. لا.. هذا مربط خطئك.. فما الذى يجعل زبالاً يقول ما يتبادر إلى نفسه؟ إنك تستخدم فمه ولكن يجب أن تضع فلسفة فيه (متبعاً طريق جودار بالطبع)».

وإلى هنا تنتهى المناقشة. لم يستطع أحد أبداً إثناء مورافيا عن الإعتقاد بأن «السينما صور» وفى نفس الوقت طبيعية فى ذاتها، ولم يستطع أحد أن يحاول حتى مجادلة برناردو برتولوتش عندما يرى بأن الزبال يجب أن يتكلم مثل الفلاسفة.

ولكن دعنا نفترض أن المتفرج يشاهد زبالاً صامتاً: زبالا فى فيلم محدد. زبال صامت تم تصويره بشكل رائع ـ وبذلك فهو صورة كيف يتعرف المتفرج عليه؟ لإنه زبال فى الحقيقة أعدنا تقديمه. فهو الرجل بشخصه وهو الذى يجب أن أستخدمه إذا ما أردت التعبير عنه حتى فى شكل صور.

والآن مرة أخرى نفترض أن الزبال يتكلم مثل هيجل. موافق ـ فهو زبال يتكلم مثل هيجل ولم لا؟ بالنسبة للواقع لا يهم غرابة القضية ـ ألا يمكن وجود زبال يتحدث مثل هيجل؟ فالزبال الذى يقول «القضية ونقيض القضية» هو مثل الزبال الذى يقول «طظ فيك» وهو شخصية فى الحياة الحقيقية، وتعيد السينما تقديمها كما هى بالظبط. وبهذا المعنى تنتمى السينما حتماً إلى المذهب الطبيعى.

ولكن من أين يأتى كل هذا الخوف من الطبيعة؟ وماذا يخفى هذا الخوف إذا لم يكن الواقع نفسه؟ وأليس هم المثقفون البورجوازيون الذين يخافون من الواقع؟

وأنا أعنى بالواقع العالم المادى والاجتماعى الذى يعيش فيه كل واحد منا فمهما كان من يعبر عن نفسه من خلال أى نظام من الإشارات يستطيع فى التحليل الأخير تفسير هذا الواقع (إما من خلال رموز إشارية أو رموز رقمية) فقط من الناحية التاريخية ومن ثم من الناحية الواقعية.

فما هى هذه الصورة المجردة للزبال الصامت؟ إنها الفكرة الجمالية للزبال فى عقل بورجوازى هو فى الواقع لا علاقة له بهذا الزبال، والزبال الآخر الذى يتحدث بمنهج الديالكتيك يعتبر مثالى مشكوك فى صحته: فهو أيضاً فى خدمة بورجوازى لا يشترك معه فى أى شىء. أى أنه يمكن أن يكون البورجوازى والزبال فقط رابطة تعاطف مشترك كالتى توجد بين رجل وكلبه. فنحن البورجوازيون جميعاً عنصريون. فيما عدا أننى لا أريد أن أكون. وأنا أريد الزبال أن يكون زبالاً وليس فكرة بديهية أراها تبعث السرور وليست وسيطة للفلسفة أجدها مثيرة للإهتمام. فالزبال فى السينما هو لذلك نفس الزبال فى الواقع: ولأن السينما فن بصرى وسمعى فالزبال فى السينما يعرض نفسه ويتحدث بالضبط كما فى الواقع. ولكن ماذا بالنسبة للزبال فى فيلم معين؟ فالسينما عبارة عن مشهد عديد الكادرات - لابد أننى قد قلت هذا عشرات المرات) وهى إعادة تقديم على نطاق شاسع بأشكال مثالية أو واقعية، وهى جهاز خفى يعيد تقديم كل ملامح وأفعال وكلمات إنسان من لحظة ميلاده حتى لحظة موته.

فالزبال فى فيلم معين هو زبال ميت ويتميز عن الزبال فى السينما عامة حيث يكون حيا واللحظة التى يموت فيها يحدث هناك فى الواقع تجميعاً مضيئاً لمنحنى حياته. وفقدان آلاف من الأحداث والتعبيرات والمعانى والأصوات والكلمات إلى الأبد، ويبقى ما لا يزيد عن عشرات قليلة أو مئات. ويضيع العدد الضخم للكلمات التى قالها كل صباح وظهر وليل فى حياته فى هوة ساكنة لا حدود لها. ولكن تتعثر بعض هذه الكلمات بشكل معجز ويتم نقشها فى الذاكرة مثل المأثورات. فهى تتدلى إلى الأبد فى ضوء صباح أو فى ظل رقيق لاحدى الأمسيات: وتذرف زوجته وأصدقاؤه الدموع عندما يتذكرونها. وفى فيلم معين لا تبقى سوى هذه الكلمات. وبالطبع وفقًا للمذهب الطبيعى نختار زبالا بلحمه ودمه كشخص حقيقى مثل أى واحد فينا فى هذه اللحظة التى نعيش فيها بكلماته الخاصة ولغته الخاصة به ونطقه الخاص. ولكن واجبنا أن نختار الكلمات المرتبطة.. تلك التى بالصدفة بقيت بعد زوال الكارثة. أو ديب مات. فأضفى الموت القداسة على نسخة كاملة وأصبحت الآن لا بديل لها عما كان عليه. فالموت هو الشرط الضرورى لاستخلاص قصة من حياته. تمامًا مثل تجميع فيلم عن حياته. وأى محك أستخدمه لأختار اللحظات الموحية فى حياة أوديب الشخص الميت الذى لم يكن حياً أبداً؟ وأنا بورجوازى أيضاً مثل موافيا وبرتولوتشى وفى الواقع بوجوازى صغير.. ومقتنع أن رائحتى العفنة ليست عطراً فواحاً فقط ولكن فى الواقع العطر الوحيد فى العالم. وأننى لذلك أيضًا قد منحت صفاتاً جمالية وسافرة وهى الصفات المطبوعة لمثقف بورجوازى صغير.

وليس هذا اعتراف أجوف ولكن بشكل خالص وببساطة تقرير فعلى وليس عفوياً تماماً ـ إذا أردت ـ نتيجة لجمالياتى وسخريتى. ومن ناحية أخرى يجب الإعتراف بأن البورجوازى الصغير ليس أكثر أو أقل من إنسان: وقد ورث من الإنسان فكرة الزمن. إنها خرافة فكرة الزمن هذه والتى يبنى عليها ليس حياته فقط ـ نموه وتنبؤه إحترامه وأخلاقياته إلخ إلخ.. ولكن فنه أيضاً فالمسيح كان يضيع وقته عندما كان يعظ بأنه لاضرورة للتفكير فى الغد. فالأفكار التى تتعلق بالغد والأمس هى فقط النقط الثابتة فى عقولنا نحن البوجوازيون. ويتجسد الغد كإدراك لكل أحلامنا فى النجاح (الذى نكون من أجله عاطفيين للغاية وبخلاء ومتعنتين ومتبصرين وحاسبين وحكماء ومحتقرين) ويكون الأمس بمثابة الأساس للعرف والتقاليد الصرح كله ـ الذى نستخدمه لنقطة إنطلاق للوصول إلى أهدافنا الجميلة. (ويحدث كل هذا فى أزمنة السلم التى نحارب من أجلها نحن دعاة السلام المساكين). ولكن لنعود إلى السينما. فالسينما ـ مشهد لا متناهى ينبثق من رؤية معينة للحقيقة كلها ولذلك فقد بنيت بشكل تربيعى على فكرة الزمن. وهى بذلك تطابق نفس القوانين التى تطابقها الحياة نفسها. قوانين وهم من الأوهام. وفى حالة صياغتها فى كلمات فإنها تبدو غريبة ولكن علينا أن نقبل هذا الوهم. لأنه مهما يكن (مثل الإنسان والشاعر وليس كالقديس) هناك من لا يقبله بدلا من التحرك على ظهر طائرة واقع أعلى فإنه يفقد الإحساس بالواقع تماماً. ولذلك فإن الحقيقة لا تتشكل إلا بوهمها.

لذلك فالجمالية والسخرية قد سيطرتا على إختيار لحظات بذاتها فى حياة أوديب تلك التى ازدادت قيمتها بعد موت البطل. فكانت كل منها

تتبع الأخرى وتقريبًا وفقًا لإنسجامها في نفس نظام زمني كما في حياته ولكن عبر زمن أقصر مضطرب الشكل أو إلى حد ما من خلال تأملات الفنان وإمكانيات المونتاج المتاحة - في شمولية مركبة للتجربة، وفي هذه الحالة قمت بتكوين الكادرات بأقصى طريقة سينمائية عن المعتاد (وأنا لا أعلم إذا ما كانت جميلة أو قبيحة ولكن ما كنت أحاول أن أفعله هو أن أجعلها جميلة «تكوينات جميلة» واستخدمت بالمثل تكنيك الإنفصال عن الأحداث المرسومة (خذ مثلاً عيني أنجيلو وهو يشاهد أبا الهول مبتسماً وممتهناً قدسيته بطريقة تغلب عليها الكوميديا ولكن في نفس الوقت تجعلنا عيناه متشككين وتنكر علينا بشكل فعال أي إحساس بالتورط في عناصر الأسطورة إلخ إلخ..) لقد تناسلنا من سير فانتيس وآريوستو (تماماً مثل مانزوني). والمأساة؟ ألم أرغب في إعادة الحياة إلى مأساة أوديب؟ وهل هي مأساة ساحقة تماماً؟ فهناك بالرغم من كل شيء صفة المأساة فيها لأن التسمية العامة لكل من الجمالية والسخرية هي الخوف من الموت.

ولذلك يستطيع البورجوازيون دائما وبشكل غير شرعي أن يطلقوا على أنفسهم المسيحيين، وحتى عندما ينسون المسيح ولا يفكروا في شيء سوى الغد.

كيف أوتي لي أن أحافظ على الحالة العقلية اللازمة للجمالية (الذوقي الجمالي المتأمل والكسول إلى حد ما) والسخرية (الرغبة في مواصلة الابتسام دون الإهتمام حتى لو كانت أعيننا مليئة بالحزن) في مراكش عندما نصور بنفس الطريقة التي يجب أن نصور بها وبالتحديد لست أعلم..

والسبب الآخر في تصوير الفيلم.. بالجمالية والسخرية.. هو أنني لم أعد أهتم اهتماما كبيراً بموضوع بحوث فرويد وماركس. فلم أعد متورطًا على الإطلاق بشكل جدى في ذلك المستنقع الأكاديمي الذي يحيل أوديب إلى عمود الجلد بالسياط من أجل نظريات فرويد وماركس. فمن الحقيقي أنه في نهاية الفيلم يبدو أن فرويد قد حظي بنقاط أكثر من ماركس بينما يرحل أوديب ليضل في حقول الخشخاش الخضراء والمياه حيث كان يرضع وهو طفل ولكن ما لا يتوصل إليه فرويد هي مسرحية (أوديب في كولونا) التي توحي بفكرة مشابهة: أو على الأقل في الخليط الإعتباطي للإيحاء الفرويدى والسوفوكليسى ويبدو لنا أن الأخير هو الأقوى. ولنكن واضحين في هذه النقطة: إنني أعتقد أن مسرحية (أوديب في كولونا) هي أقل مآسي سوفوكليس تناسقاً وفي الواقع فهي بالتحديد تخلو من الجمال. ومع ذلك فهي تحتوى على شطرتين أو ثلاثة ممكن أن نصفها بالسمو. وهذا ما كنت أشير إليه.

وبقدر أهمية فرويد فلا يزيد ثقله في الفيلم عن أكثر ما قد يمنحه أحد الهواة فمثلا بالنسبة لأوديب: فهو يعرف تريزياس مسبقاً وعندما يقوده أنجلوس (رسول) الذى سوف يظهر فيما بعد تحت إسم أنجيلو (فدوره مصادفة يتحدد كوسيط بين تريزياس وأوديب - تريزياس المترهبه) فهذه هي النقطة التي يلتقى عندها الماركسي والفرويدى للحظات وأنا أعتبرهما ملوثين وطفوليين. ومرة أخرى ينتصر فرويد في المشهد مع أبي الهول وهو الوحيد الذى قمت بتغييره مع أصله (بصرف النظر عن إحلال أنتيجون بدلا من أنجيلو) ففي الواقع لا يطرح أبوالهول لغزاً ولكنه يسأل أوديب مباشرة لتوضيح الغموض الذى

بداخله. ويرفض أوديب ويدفع بأبى الهول إلى الهاوية التى أتى منها أصلاً - وبشكل مضحك قليلاً، ليقول الحقيقة. فقد عرف أنه بدفعه إلى الهاوية فسوف يصبح فى مقدوره أن يتزوج أمه: ولذلك فلدينا هنا قضية تغيير أماكن بالصورة والصوت.

وأريد الآن أن أركز على حقيقة وأنا فى الأربعين من عمرى بأننى قد خرجت من مجاهل العقيدة الفرويدية والماركسية. ولكن إلى أين المصير؟ فبالتأكيد لم أحلم بأننى قد ضاجعت أمى. وربما يجب على أن أشير للقارئين أو الثلاثة قراء الذين بقوا معى كل هذا الوقت على سطرين (بلبل الكنيسة الكاثوليكية).

الحلم الذى تتسلل فيه أمى داخل سراويلى

ولو أننى قد حلمت بأننى أوشكت على مضاجعة أبى (فى مواجهة الدولاب فى حجرتى الصغيرة البائسة التى كنت أتقاسمها مع إخوتى) وربما بالمثل مع أخى. ولقد حلمت بأننى أضاجع نساء من الحجر. وأنا بالطبع لا أحصى الأحلام التى تكررت عدة مرات خلال حياتى حيث أقفز درجات السلم الكئيبة التى لا تنتهى فى بيوت كئيبة. ولكن بصرف النظر عن كل شىء فإن مثل هذه الأحلام لا تأتينى إلا بعد مضى وقت. وقد يكون لسيلفانا مانجانو نفس عبق زهرة الربيع الذى كان عند أمى وهى شابة، ولكن فرانكو شيتى بالتأكيد لا يشابهنى فى شىء - ما عدا عظام الخد المرتفعة قليلاً.

ولأنه يختلف عنى جداً - حتى فى عقدة النقص بالدمامة وعقدة الإحساس بالذنب - لذلك إخترته ليكون البطل. فهو لا يؤدى دراما

حميمة ولكن مأساة. ولذلك فالأحداث تحركها قوى خارجية: على خشبة مسرح عالم غامض ولكنه واقعى. ويجهل شيتى كل هذا تماما وهو يعيش مأساته فى الهواء الطلق: فهو ضحية بريئة ولكنها عدوانية. ونستطيع الآن القول بأن السينما وسيط ميكانيكى يجمع أو يحصد الواقع، الواقع الموصوف ويخزنه (كما لو كان فى حقيبة).

ومن ناحية أخرى ففى أحد الأفلام المعينة يكون الواقع ميتا ويلقى عبئه على الماضى حيث يتجمع على شكل فكرة: تركيبية. ولخلق هذه التركيبة قمت قبل كل شىء بتصوير ٧٠٠٠٠ متر (٢٢٧٠٠٠قدم) من الفيلم الخام - رغم أنه فى الواقع كان يجب أن أصور ٧٠ بليونا. وقبل تقطيعها إلى ٢٨٠٠ متر (٩١٠٠ قدم) تركت المأساة حرة تسير فى طريقها ولكن كان هناك عامل غامض بالنسبة لموقفى: كانت الجمالية والسخرية اللتان سمحت لهما بأن تقودانى قد أصبحتا زائغتين ومخجلتين. لأنهما من ملامح المثقف البورجوازى ولكن فى نفس الوقت كانتا فى الواقع صادقتين وحقيقيين لأنهما تنتميان لإنسان ينتمى إلى أشياء هى بالفعل قديمة جداً.

ولكن فلنعود إلى القضايا التى كنا نناقشها كلغويين وسيميولوجيين هواة ولنفترض أن مورافيا قد يريد أن يصف سيلفانا مانجانو على إعتبارها شخصية فى إحدى رواياته - كما فعل آرياسينو. ومع ذلك فلم يستطع مورافيا أن يفعل أكثر مما فعله الكتاب الآخرون. وكان عليه أن يستخدم نظام الرموز المكتوبة والمقروءة (لغتنا الايطالية المحبوبة) وتكييفها مع أيدولوجيته الخاصة. ويصبح عليه أن ينسقهم فى نظام

أسلوبى.. ألا يفعل ذلك؟ فالرموز التى يستخدمها مورافيا هى بالطبيعة علامات. فما هى العلاقة بين التجربة الحقيقية التى استخرجها موارفيا من مانجانو (ومانجانو بذاتها فى الواقع) وبين نظام الرموز والعلاقات؟ هذه هى المشكلة العظيمة، وهناك شىء فقط أستطيع أن أتحدث عنه بالتأكيد: وهو أن قارىء مورافيا يشارك فى نوع من العمليات الكيمائية (وتكون هذه دائماً فى المتناول عندما تحتاج إلى توضيح) فهو يحلل طبيعة علامة للرموز ويعيد فى خياله - وذلك من خلال تجربته للواقع - بناء الحقيقة الحية لمانجانو. ولذلك فالمشهد هو: مانجانو فى الحقيقة - تحول هذه الحقيقة إلى علامات رمزية - إعادة بناء لمانجونو فى الحقيقة؛ فهل تكون اللغة عندئذ ما هى إلا مجرد وسيط؟ وسوف يصف موارفيا عينا مانجانو وخديها الشاجين وحاجبيها المزججين وحنجرتها المتنهدة وأريج زهرة الربيع الذى يفوح منها (وسوف يفعل ذلك بشكل رائع): ولكن هل كل ذلك ما هو إلا أداء ساحر لينقل تجربته الخاصة لحقيقة مانجانو إلى إحساس القارىء بهذه الحقيقة نفسها؟ لا يجب بالطبع أن نفقد رؤية حقيقة أن العنصر الهام الوحيد فى هذا الفصل هو ما نجانو نفسها ومن خلال اللغة فقط يستطيع المرء المرور من واقع إلى واقع. ويجب على المرء أن يكون راهباً بوذيا ليستخدم تجارب البشرية المنعكسة لتعينه على التأمل الداخلى.

ولنفترض مرة أخرى أنه ميكاس أو أى واحد آخر من السينما الجديدة (التى أتعاطف معها كثيراً) هو الذى يصف مانجانو. فلن يكون هناك أى إختلاف مهما كان الأمر، وأنا أقول هذا لأفند مناقشات الطليعية الجديدة وهى تلك التى وعدت بتطورات جديدة وعديدة.

ولتتخيل محاولة إستيعاب الصور على الصفحات المنفصلة لنتيجة يومية أثناء تمزيقها بسرعة واحدة إثر أخرى. وينطبق نفس الشيء على ميكاس: خلال الأغصان الميتة فى مواجهة السماء الزرقاء، فيجب أن ألاحق بنظراتى أطفالا يلقون بكرات الثلج إلى بعضهم وعشاق ناعمى البال يتهادواوقد أمسك كل بذراع الآخر فى الشارع الخامس وأسود وسيم ينعطف إلى الطريق الجانبى وبعض راكب الجندول من أهل فينسيا تماماً مثل ملامح وجه مانجونو. وسوف يكون الإختلاف ذو نوعية واحدة: فقد يضفى مورافيا واقعية كثيرة ومعنى على مانجونو كشخصية. بينما قد يعالجها ميكاس باحترام لا يزيد عن كونها شخصية تلميذة فى إحدى الرويات.

ولكن بصرف النظر فالتأثيرات الناتجة عن نظرة المؤلف الخاصة يجب أن يكون هناك إختلاف بين تحول مانجانو المحتمل إلى شخصية عند مورافيا وتحولها عند ميكاس ولقد قلت هذا مرات عديدة من قبل ولكنه يستحق التكرار. ويعيد مورافيا إبداع حقيقة مانجانو عندى كقارىء داخل إطار عمل من الأسلوب اللغوى ويتكون من إشارات: ومن ناحية أخرى يعيد ميكاس إبداع مانجانو بالنسبة لى من داخل إطار عمل لحقيقتها نفسها. وباصطلاحات بسيطة يعيد ميكاس تقديمها بشكل مرئى وسمعى.

ولذلك فإن إعادة تقديم مانجانو بالصوت والصورة ليس إلا تعبيراً مجازياً عن طريق الرمز.

ولم يقم واحد من السيميولوجيين - وقد قلت ذلك من قبل وقد أسماه كريستيان متميز من باب الأدب بالحلم بينما قد يسميه سيزار سيرج

لقدراته كأستاذ جامعى بالموقف السلبى - بوصف شخصى وعلى سبيل المثال سيلفانا مانجانو كحقيقة لها الصوت الخاص بها. مانجانو الحقيقية باعتبارها لغة. وحلفت السيمولوجية فوق الحقيقة كلها فى بحوثها عن لغات محددة ولكنها لم تعتبر بعد الحقيقة كلها هى اللغة ولذلك لم تصبح فلسفة بعد. ولنفترض أن لدى الأستاذ موريس هذه الفكرة (الحلم بالنسبة لميتز والموقف السلبى بالنسبة لسيرج ومساعديه) وأراد أن «يصف فى مصطلحات سيميولوجية حقيقة مانجانو كلغة» كيف قد يختلف وصف حقيقة مانجانو كلغة لو أننا بدلا من ملاحظتها فى الحياة لاحظناها على الشاشة أى بوصفها رمز مجازى لنفسها فسوف يكون هناك بالتأكيد بعض الإختلافات (عبق زهرة الربيع مثلاً) ولكن بالشكل المادى فقد لا تختلف كثيراً سيميولوجية مانجانو الحقيقية كلغة وسيميولوجية مانجانو كرمز لغوى مجازى.

فما نجانو تعيش فى زمن معاصر دون إدراك بل أيضاً تحتقر جمالها وتكرس نفسها مثل شينشيناتوس للواجبات اليومية المتواضعة تجاه أطفالها وعائلتها وتجاه أشياء تعتبر هامة بالنسبة لإمرأة ومع ذلك فكل نشاط من هذه الأنشطة ذو مدى بلغة الثوانى والدقائق والأيام: فما يصل إلى الذهن هو التقدم البطىء الحتمى والذى يشخص الطريق إلى مرض السل. وإذا كنا حقيقة نرغب فى إدراك حقيقة مانجانو. فيجيب أن ندرك الزمن الطبيعى الذى تعيشه مثل أى شخص آخر. وحقيقى نحن نستطيع ان ننكر كل هذا مثلما أجبر مختلف الطليعيون أنفسهم على فعله ويتضمن هذا فوق كل شىء إنتهاك أولى لقدسية الفكرة التى نعتنقها قلنا عن الزمن. فليس هناك فى الواقع طريقة أفضل لعدم قبول الإنسان لحل وسط والعيش فى سلام بالتفكير فقط فى الغد عما لو إستخدم الكلمات ليحطم الزمن.

ولا يمكن أن تدعونى بواحد من هؤلاء المقاتلين أو مهرجى البلاط. فإننى أواصل مثلما فى جسارة مواجهة مشكلة الزمن مثلما فعل فلوبير أو لا دللى، واتبعت فى كتابة السيناريو أسلوب السابقين فقمت بنشر جوكاستا خلال الزمن رغم أنها شخصية لا زمن لها: فليس عندها سوى الشهوانية وعدم الرغبة فى المعرفة. ولكن ياله من ثراء وتنوع نجدهما فى مخلوقات لا يدوم إمتداد حياتهم سوى لحظة ويالها من مظاهر زمنية لا تعقل وغير مترابطة ومتسلطة تتخذها حياتهم. ومثلهم هو موت يهذب حياتهم إلى سلسلة من «اللحظات المتميزة» فسوف يحيلها إلى ألغاز تتلوى بدورها وتتكاثر دون أن تفصح عن شىء مثل قناديل البحر. وتحول هذه وتغير من أشكالها بطرق لا تعقل حتى يقوم الموت (ولكن كيف فى الإمكان أن تموت هذه الأشياء؟ وإننى أريد أن أوضح بأننى لا أعتقد أن مخلوقات مثل هذه يمكن أن تكون فانية) بتجميدها إلى شكل محدد.

وعند هذه النقطة التى تضع العلاقة بين حقيقة مانجانو كلغة فى الحياة وحقيقتها كلغة بلا إشارة فى السينما ـ ويجب أن نبدأ فى مقارنة حقيقتها كلغة فى الحياة وحقيقتها دون إشارة فى فيلم معين: أى هى حقيقة مانجانو ـ جوكاستا بقدر ما أهتم بها.

ولكن هناك بالفعل حديث كثير للغاية عن الشخصيات فى الأفلام.. وعن الوسائل الأسمى التى يتعامل بها المخرجون معهم.

التحليل السينمائى

جوزيف م. بوجز

تفرد الفيلم

ناضل الفيلم خلال تاريخه الوجيز ليحقق مكانة لائقة كشكل فنى له سمعته ونديته للتصوير والنحت والموسيقى والأدب والدراما. وحتى يومنا هذا تذكرنا دائما التكاليف الرهيبة لإنتاج الأفلام بأن السينما صناعة كما أنها أيضا شكل فنى. فكل «عمل فنى» هو ثمرة زواج متمرد وصعب ولكنه ضرورى بين رجال الأعمال والفنانين. ورغم هذه المقولة المستمرة بين الإعتبارات الجمالية والتجارية فقد أرسى الفيلم دعائمه كفن فريد وقوى.

وبإعتباره أحد أشكال التعبير فإن الفيلم يتشابه مع وسائل الإتصال الفنية الأخرى لأن الخواص الأساسية لوسائل الإتصال الأخرى هذه قد

جرى نسجها داخل بنيتها الثرية. ويستخدم الفيلم العناصر المركبة لكل الفنون البصرية: الخط والشكل والكتلة والحجم والنسيج. فمثل الرسم والتصوير يستخدم الفيلم التفاعل الدقيق للضوء والظل. ومثل النحت فإنه يعالج ببراعة الفراغ بأبعاده الثلاثة.ولكن مثل البانتوميم يركز الفيلم على الصورة المتحركة ومثل الرقص فإن لمثل هذه الصورة المتحركة إيقاع. وتشبه الإيقاعات المعقدة للفيلم تلك التى نجدها فى الموسيقى والشعر وبالأخص مثل الشعر فإن الفيلم يقوم بالتوصيل من خلال المجاز والإستعارة والرمز. ومثل الدراما يقوم الفيلم بالتوصيل بشكل بصرى وشفاهى: بصرى خلال الحدث والإيماءة وشفاهى من خلال الحوار. وفى النهاية مثل الرواية فإن الفيلم يوسع أو يضغط الزمان والمكان ويتحرك للوراء وللإمام بحرية داخل حدودهما العريضة.

وبالرغم من هذه المشابهات فإن الفيلم متفرد ومنفصل عن كل الوسائل الأخرى عن طريق تميزة فى الحرية والحركة الدائمة. ويسمح التداخل المستمر للمنظر والصوت والحركة بأن يسمو الفيلم بالحدود الساكنة للتصوير والنحت ـ وبالتعقيد فى جاذبيته الحسية كما فى قدرته فى نفس الوقت على توصيل مستويات متعددة. ويتفوق الفيلم أيضا على الدراما فى قدرته المتفردة على عرض وجهات نظر مختلفة وحدث والتعامل مع الزمان والإحساس بالمساحة التى لاحد لها. وعلى غير المسرحية يستطيع الفيلم أن يوفر لنا تدفقا مستمرا يموه ويصغر الإنتقالات دون أن يتنازل عن وحدة القصة. وعلى غير الرواية والقصيدة يقوم الفيلم بالتوصيل مباشرة ـ ليس من خلال رموز مجردة مثل الكلمات على إحدى الصفحات التى تتطلب من الذهن ترجمتها ـ ولكن من خلال صور وأصوات محسوسة.

وأكثر من ذلك يستطيع الفيلم معالجة نظام لانهائى تقريبا من الموضوعات: فمن المستحيل تأمل أى شئ تدركه العين أو تسمعه الأذن فى الواقع أو فى الخيال لايمكن تقديمه فى وسيط السينما. من القطبين إلى خط الإستواء من المجرى العظيم إلى أصغر حركة لقطعة من الصلب ومن الإنطلاق ذو الصفير إلى النحو البطئ لزهرة ومن ومضة التفكير فى وجه يكاد أن يكون جامدا إلى ثورات رجل مجنون ، إذ ليس هناك حد فى المساحة ولادرجة فى إرتفاع الصوت أو سرعة الحركة داخل إدراك الإنسان ليست فى مقدور الفيلم.

فالفيلم غير محدد ليس فقط فى إختياره للموضوع ولكن أيضا فى مجال مدخله لتلك المادة. فيمكن لجو الفيلم ومعالجته التراوح فى أى مكان بين الغنائى والملحمى وفى وجهة النظر يمكن أن يغطى المجال كله من الموضوعى كلية إلى الذاتى كلية وفى العمق يمكن أن يركز على الحقائق السطحية والحسية تماما أو يغوص فى الذهنى والفلسفى. ويمكن للفيلم أن ينظر إلى الماضى البعيد أو يتلمس المستقبل البعيد ويمكن أن يجعل ثوانى قصيرة تبدو وكأنها ساعات أو يضغط قرنا من الزمن إلى دقائق. وفى النهاية يستطيع الفيلم أن يحدث سلسلة كاملة من المشاعر من الأكثر نعومة ورقة وجمال إلى أقساها قسوة وعنف ونفور.

ومع ذلك فإن أعظم أهمية فى مجال الفيلم المتناهى فى الموضوع والمعالجة هو المعنى المهيمن للواقع الذى يستطيع توصيله دون إعتبار للموضوع. فيخلق التدفق المستمر للصورة والصوت والحركة الإحساس

«بالآنية» التى تغرق المشاهد تماما فى التجربة السينمائية. ولذلك فمن خلال الفيلم تأخذ الفناتازيا الكاملة تماما الشكل والتأثير العاطفى للواقعية المجردة.

وفى الواقع فإننا نستطيع النظر إلى التاريخ التقنى للفيلم على أنه تطور مستمر لواقعية أعظم ومحو الحدود بين الفن والطبيعة. وقد تقدم الفيلم السينمائى خطوة إثر خطوة من الرسومات إلى الصور الفوتوغرافية إلى الصور المعروضة إلى الصوت إلى اللون إلى الشاشة العريضة إلى الأبعاد الثلاثة. وجرت التجارب فى محاولة إضافة الإحساس بالرائحة فى الفيلم السينمائى وذلك بإطلاق العبير داخل دور العرض. وقد صورت رواية ألدوس هكسلى «عالم شجاع جديد» مسرح المستقبل حيث يوضع جهاز كهربائى معقد تحت كل مقعد يتيح صورا ملموسة تجارى المرئيات:

«هل تذهب إلى اللامس هذا المساء يا هنرى؟ إنى أسمع أن الجديد فى الهمبرا من الدرجة الأولى. فهناك مشهد حب على سجادة من جلد الدب. يقولون أنه رائع. ويعاد إنتاج كل شعرة من الدب. إنها أكثر التأثيرات عجبا»

ورغم أن «لامس» هكسلى لم يصبح حقيقة بعد. فقد نجح الفيلم من خلال تقنيات عروض السينما والشاشة العريضة أو المنحنية الأخرى فى زيادة حدة تجربتنا إلى درجة ملموسة. وفى الواقع فعن طريق خلق صور أكبر من الحياة فإن الأفلام تصنع أحيانا لتبدو أكثر واقعية من الواقع. وقد جرى عرض فيلم كارتون على الفور عقب توزيع أول فيلم

سينيراما (هذه هى السينما ١٩٥٢) يوضح تماما هذه الخاصية. ويصور الفيلم الكارتون شخصا يتلمس مقعدا أثناء مشهد قطار الملاهى المتعرج الشهير. وأثناء مروره بين صف من المقاعد يمسك بتلابيبه أحد الجالسين المرعوبين ويصرخ فى هيسترية «إجلس أيها الأحمق فسوف تقتلنا جميعا» وعندما يشاهد أى واحد هذا الفيلم فإنه يعلم أن فيلم الكارتون لايبالغ.

مصاعب التحليل السينمائى

إن الإمكانيات نفسها التى تجعل من الفيلم أقوى وأكثر الفنون كلها واقعية هى التى تجعل أيضا من التحليل صعبا. وبداية فالفيلم فى حالته الطبيعية هو الإستمرار ولا يمكن أن نجمد تدفقه فى الزمان والمكان. وإذا تجمد لايصبح الفيلم «سينما» فتذهب الإمكانية الفريدة للوسيط. ولذلك يجب أن نوجه معظم إهتمامنا تجاه الإستجابة الشعورية للتداخل التلقائى والمستمر للصورة والصوت والحركة على الشاشة. وتخلق الضرورة الجزء الأصعب من عملنا: فيجب بشكل ما أن نستطيع البقاء تقريبا متفرقين كلية فى التجربة «الحقيقية» للفيلم وفى نفس الوقت ندعم إنفعالا نقديا على درجة عالية من الموضوعية. ورغم ما تبدو من صعوبة يمكن أن تتطور هذه المهارة ويجب أن نغرسها بشكل واعى إذا أردنا أن نكون حقيقة «مثقفين سينمائيا»..ويمكن للإختراعات الجديدة على شكل شرائط تسجيل الفيديو وأجهزة الفيديو أن تكون ذات قيمة عظيمة فى تطوير المهارات والعادات التحليلية.

وتخلق الطبيعة التقنية للوسيط أيضا صعوبات فى تحليل الفيلم. وقد تصبح مثالية إذا إستطعنا على الأقل أن يكون لدينا جميعا بعض التجربة

المحدودة فى السينما وفى المونتاج السينمائى. وحيث أن هذا من المستحيل فيجب أن نكون على دراية بالتقنيات الأساسية للإنتاج السينمائى حتى نستطيع التعرف عليها وتقييم تأثيرها. وحيث تعتبر كمية معينة من اللغة التقنية أو اللغة الإصطلاحية ضرورية للتحليل والمناقشة الذكية لأى شكل فنى - فيجب أن نضيف أيضا عددا من المصطلحات التقنية الهامة إلى مفرداتنا اللغوية. ورغم عديد من الصعوبات التى تواجهنا فى محاولاتنا الأولى فى التحليل السينمائى لا تصبح إحداهما عسيرة التخطى إذا كان لدينا إستعداد لتطوير المواقف المناسبة والمهارات والعادات الضرورية للتحليل الذهنى

وأصعب جزء فى مهمتنا تم تحديده بالفعل: يجب علينا بشكل ما أن نهيئ أنفسنا على الغوص فى التجربة «الحقيقية» للفيلم وفى نفس الوقت ندعم درجة عالية من الموضوعية والإنفعال النقدى. وتجعل منه طبيعة الوسيط المعقدة شيئا صعبا فى التفكير فى كل عناصر الفيلم بنظرة منفردة. فتحدث عديد من الأشياء بسرعة كبيرة على مستويات عديدة للغاية حتى تسمح بتحليل كامل. ولذلك إذا ما أردنا تطوير العادات المناسبة للمشاهدة التحليلية يجب أن نشاهد الفيلم مرتين كلما أمكن. وفى المشاهدة الأولى نستطيع أن نشاهد الفيلم بالطريقة العادية باهتمامنا أولا بعناصر الحبكة والتأثير العاطفى الكلى والفكرة الأساسية أو الموضوع. وفى المشاهدة الثانية حيث أننا تخلصنا من إثارة «ماذا يحدث» نستطيع أن نركز إهتمامنا الكامل على الكيفيات وأسباب فن صانع الفيلم. فالممارسة المستمرة لتقنية المشاهدة المزدوجة يمكن أن تسهل لنا التدرج فى ربط وظائف المشاهدتين فى واحدة.

ويجب أيضا أن نتذكر أن التحليل السينمائى لا ينتهى فى الدقيقة التى ينتهى فيها الفيلم. بمعنى أنه يبدأ حقيقة حينئذ عن الأغلب بالأسئلة الموضوعة فى هذا الدليل وتتطلب من القارئ التفكير فى الفيلم عقب مغادرة دار العرض وضرورة إستيعادة ذهنية لبعض أجزاء الفيلم لأى تحليل كامل.

لماذا نحلل الأفلام؟

قبل أن نلتفت لعملية التحليل السينمائى الفعلية يجدر بنا التوقف برهة لنتعمق بعض الأسئلة التى أثيرت حول قيمة التحليل بوجه عام. وربما يأتى أعلى ردود الفعل صوتا من هؤلاء الذين يرونه كـهـا دم للجمال ويدعون أنه يقضى على حبنا للشئ الذى نقوم بدراسته. وتبعا لهذا الرأى فمن الأفضل أن نقبل الفن كله بشكل حدسى وعاطفى وذاتى حتى تكون إستجابتنا كاملة ودافئة ونابضة بالحياة دون أن ينظمها الفكر. وهذا النوع من التفكير عبر عنه هويتمان فى قصيدته «عندما سمعت عالم الفلك»:

عندما سمعت عالم الفلك

عندما صنعت البراهين والأرقام أمامى فى أعمدة

عندما عرضت أمامى الخرائط والرسوم البيانية لجمعها

وتقسيمها وقياسها

عندما جلست مستمعا لعالم الفلك حيث كان يحاضر

وصفقوا له كثيرا فى حجرة المحاضرة

كم أصبحت متعبا وانتابنى السقم بدرجة لايمكن حصرها

حتى نهضت وانسللت خارجا وتجولت مع نفسى

فى هواء الليل الندى الغامض ومن وقت لآخر

تطلعت فى صمت كامل إلى النجوم

وإذا ما اتفقنا مع هويتمان فسوف نلقى بالتأكيد بالتحليل خارج النافذة تماما كعملية ذهنية بلا حياة ولا شعور تدمر المظاهر السحرية والعاطفية والغامضة للتجربة. ولكن إذا كان هذا هو الحال فلماذا يجب أن نهتم بتحليل الفيلم على الإطلاق؟!

ويقع التدفق بين الإختيارين فى الأسود والأبيض فى رأى هويتمان المتطرف فى إستقطاب الشاعر وعالم الفلك. وينكر إمكانية بعض التوسط وتركيب يحتفظ بأفضل مواصفات كلا المدخلين ويشمل بشكل متساوى فعال كلا من المداخل التحليلة العاطفية والحدسية والذهنية. وقد جرى بناء هذا الكتاب على الحل الأوسط. فهو يفترض أن روح الشاعر وذهن عالم الفلك في إمكانهما أن يعيشا كشئ واحد داخلنا جميعا وأنه يمكن للاثنين فى الحقيقة أن يعملا معا دون الاستغناء عن أى واحد منهما ليثريا ويرفعان من قيمة وجمال التجربة السينمائية. فإذا كان هذا حقيقى فيمكن ممارسة الجمال والبهجة والغموض بشكل ذهنى وبالتالى حدس. فنستطيع بتلسكوب عالم الفلك أن نمارس الجمال الفعلى لمجموعة زحل وأقمار جوبيتر والطريق اللبنى - خفايا الكون التى لانراها بالعين المجردة. وبالمثل نستطيع بأدوات التحليل أن نكشف أعمق مدى للفهم الذى يمكن فقط للشاعر فى داخلنا أن يتذوقها بشكل كامل.

ولذلك لا يحتاج التحليل إلى القضاء على حبنا للأفلام. وبإبداع مسالك جديدة من الإدراك يمكن أن يجعل التحليل حبنا للأفلام أقوى وأكثر واقعية وأكثر تحملا.

ويعانى التحليل أيضا من سوء الفهم الذى لاندمر به حبنا للشئ فقط ولكن الشئ أيضا. وكما يقول وردزورث فى قصيدته «الموائد المنقلبة»:

كم هى جميلة المعرفة التى تجلبها الطبيعة

فذهننا المتطفل

يشوه الأشكال الجميلة للأشياء

فنحن نقتل لنشرح

فهنا يستحضر وردوزورث صورة طالب طب يعمل على جثة أو طبيب يقوم بتشريح إحدى الجثث وهذا مفهوم زائف آخر. فالإدعاء بأن التحليل يدمر الجميل هو إدعاء بأن الأطباء بسبب دراستهم الدقيقة للجسم الإنسانى والتكوين العظمى والعضلى ودورته الدموية وأنظمته العصبية وكل أعضائه العديدة لم يعدوا يخشون الله فى معجزة الحياة هذه بكل تعقيدها ـ بنبضها الدافئ بالطاقة. فالتحليل السينمائى لا يعمل فى الأجزاء الميته ولا يقتل فالتحليل السينمائى يحدث فقط بتفوق العقل. وكل جزء تجرى دراسته ما يزال ينبض بالحياة حيث أن التحليل ما يزال يرى كل جزء متصل بخط حياة الكل. وهذا هو الموضوع. فالمدخل التحليلى يجعلنا نرى ونفهم ما هى وظيفة كل جزء ليساهم بطاقته الحيوية فى الكل النابض الديناميكى.

والإقتباس التالى من مقدمة ريتشارد داير ماكان لكتابه «نظرية المونتاج» قد يقوم بشكل أفضل مقام الإفتراض الأساس لهذا الكتاب:

أكد أرنولد هوسر وأنا أعتقد فى صحته أن «الفن جميعه هو مباراة مع الفوضى وقتال ضدها» فالفيلم الذى يقول ببساطة أن الحياة فوضى هو فيلم لم يخص معركة الفن.

فإذا قبلنا حكم ما كان فإن المدخل التحليلى يعتبر جوهريا بالنسبة لفن مشاهدة الأفلام. فالتحليل يعنى تفكيك الكل لكشف طبيعة وملاءمة ووظيفة والعلاقة الداخلية للأجزاء.

ومن ثم فإن التحليل السينمائى يفترض مسبقا وجود الكل الفنى المتحد والمبنى بشكل عقلانى. ولذلك تنحصر فائدة هذا الكتاب على الفيلم المبنى.. الفيلم الذى يتطور نحو غرض أساسى محدد ويتوحد حول موضوع رئيسى.

وتحديد مدخلنا على الفيلم المبنى لا ينكر بالضرورة القيمة الفنية للفيلم الغير مبنى. فعديد من الأفلام التى ينتجها صانعو أفلام تجريبية أو من الحركة السرية بشكل توصل بشكل مؤثر بأسلوب ذاتى محض وبمستوى حدسى أو حسى وتعنى إلى درجة ما أنها «تجارب» ولكن عديد من هذه الأفلام ليست مبنية أو متوحدة حول غرض أو موضوع أساسى ولذلك لا يمكن الإقتراب منها بنجاح من خلال التحليل.

وقد يكون من الغباء أن نقترح بأن الفيلم لا يمكن تذوقه أو فهمه على الإطلاق دون التحليل. فإذا كان الفيلم مؤثر فيجب أن يكون لدينا قبضة حدسية على معناه كله. والمشكلة أن هذه القبضة الحدسية ضعيفة

بوجه عام وغامضة وتحد من إستجابتنا النقدية إلى تعميق ضبابى وآراء ناقصة الشكل. فالمدخل التحليلى يجعل من الممكن أن نرفع هذه القبضة الحدسية إلى مستوى الإدراك ويضعها فى بؤرة حادة ومن ثم نصل إلى نتائج أكثر ثباتا وتحديدا لمعنى الفيلم وقيمته.

وسوف يساعدنا المدخل التحليلى على الوصول إلى نتائج أكثر ثباتا وتحديداً لمعنى الفيلم وقيمته ولكن هذا لا يعنى بشكل قاطع أن فى إمكانه تقليل الفن السينمائى إلى نسب عقلية. فلا يدعى التحليل أو يحاول أن يشرح كل شيئ عن أى شكل فنى. فسوف يحتفظ الفيلم دائما بسحره الخاص وصفاته الخفية - ولا يمكن تقليل أى منها إلى أمر بسيط مثل ٢ + ٢ = ٤. وسوف يهرب دائما تيار الصور المتدفق من التحليل التام والفهم الكامل. وفى الواقع لاتوجد إجابات نهائية عن أى عمل فنى. فالفيلم مثل أى شئ آخر ذو قيمة جمالية ولا يمكن السيطرة عليه تماما بالتحليل.

ولكن لا يجب أن تمنعنا حقيقة عدم وجود إجابات نهائية من إتباع بعض الأسئلة الهامة. فأملنا أن نستطيع من خلال التحليل الوصول إلى مستوى أعلى من الحيرة حول الأفلام. مستوى نصل فيه إلى أعلى وفريد من الأركان الهامة لفن السينما بتعارضها مع المألوف والعملى والتقنى. وإذا ما فهمنا بعض الأشياء من خلال التحليل حتى نتعلم أن «نراها» بشكل معتاد فعندئذ سوف تتحرر عقولنا لتركز على الأسئلة الأكثر أهمية.

وللتحليل ميزة أخرى فى مساعدتنا على حب التجربة فى عقولنا بحيث قد نحتفظ بها بشكل أطول فى ذاكرتنا. فبالنظر إلى أحد الأفلام

بشكل تحليلى فإننا نشغل أنفسنا به ذهنياً وأيضا إبداعياً فيجعله هذا أكثر حقيقة من أنفسنا. وأكثر من ذلك فحيث تدخل أحكامنا النقدية فى العملية فيجب أن يجعلنا التحليل أكثر حصافة فى أذواقنا وأكثر انتقاء فى الأفلام التى نعجب بها حقيقة. فسوف يقف الفيلم العظيم أو الجيد جدا أمام التحليل وسوف يزداد إعجابنا به كلما إزداد عمق نظرتنا له. ولكن يمكن للفيلم العادى أن يؤثر فينا أكثر مما يجب فى البداية وقد يقل إعجابنا به بعد تحليلنا له.

ولذلك يمكن النظر إلى التحليل على أن لديه عدة منافع واضحة. فهو يسمح لنا بالوصول إلى نتائج أكثر صلابة وتحديد بالنسبة لمعنى الفيلم وقيمته ويساعدنا على إحتجاز تجربة الفيلم فى عقولنا ويشحذ أحكامنا النقدية.

ولكن الفرض الأسمى للتحليل وفائدته العظمى أنه يفتح مسالك من الإدراك وأعماق جديدة من الفهم. ويبدو من المنطقى أن نفترض أنه كلما زاد فهمنا كلما زاد تذوقنا للفن. فإذا كان حبنا لأحد الأشكال الفنية مبنيا على فهم، سليم فسوف يكون أكثر صلابة وأكثر احتمالا وأعظم قيمة من الحب المبنى فقط على ردود فعل خاطئة وذاتية. وهذا ليس من أجل الإدعاء بأن التحليل يخلق حب الأفلام حيث لا يوجد شئ من هذا. فلا يأتى حب السينما من كتاب أو أى مدخل نقدى معين. فهو يأتى فقط من الإتحاد الشخصى الخفى واللقاء الحميم بين الفيلم والمشاهد فى الحجرة المظلمة. فإذا لم يوجد ذلك الحب بالفعل عند المشاهد فلن يستطيع هذا الكتاب ومدخله التحليلى أن يفعل الكثير من أجل خلقه.

ولكن إذا أحببنا الأفلام بصدق فسوف نجد أن التحليل يستحق العناء.. فما يجلبه من فهم سوف يعمق من تذوقنا. وبدلا من الاستغناء عن التجربة العاطفية فى مشاهدة الفيلم فسوف يزيد التلحيل من قيمة التجربة ويثريها لأننا عندما نصبح أكثر تفهما وأكثر عمقا فى نظرتنا للفيلم فسوف تنبثق مستويات جديدة من التجربة العاطفية.

التحليل السينمائى والتحليل الأدبى

الفيلم السينمائى هو وسيط فريد وقامت إمكانياته بفصله عن الأشكال الفنية الأخرى مثل التصوير والنحت والرواية والدراما. وهو أيضا فى أكثر أشكاله شيوعا وقوة وسيط لسرد القصص فيشارك عناصر عديدة فى القصة القصيرة والرواية. وحيث أن الفيلم يقدم قصصه فى شكل درامى تماما فهو أيضا يشايع بشكل أكثر المسرحية: فكلا الشكلين يقوم بتمثيل أو بالعمل الدرامى للعرض أكثر مما يحكى ما يدور.

والتميز الأعظم بين الفيلم والرواية والقصة القصيرة أو المسرحية هو أن الفيلم ليس فى متناول اليد للدراسة فلا يمكن بشكل مؤثر تجميده على صفحة مطبوعة. وحيث أن وسيطهما الطبع فإن كل من الرواية والقصة القصيرة يسهل نسبيا دراستهما. فهما يكتبان من أجل القراءة. والمسرحية أقل صعوبة فى الدراسة لأنها تكتب لتؤدى وليست لتقرأ. ولكن المسرحيات تطبع ولأنها تعتمد كثيرا على الكلمة المنطوقة فإن فى إمكان القراء الخياليين أن يستحضروا فى أذهانهم تقليدا شاحبا للتجربة التى قد يكونوا شاهدوا أداءها. ولا يمكن قول هذا على السيناريو لأن الفيلم يعتمد بشكل كبير على العوامل البصرية والساكنة

التى لا يمكن التعبير عنها بسهولة فى أشكال مكتوبة. ويتطلب السيناريو كثير من «الشحن» من خيالنا لدرجة أننا لا يمكننا فى الحقيقة تقدير تجربة الفيلم ببساطة عن طريق قراءته وسوف تكون قراءة السيناريو ذات شأن فقط إذا كنا قد شاهدنا الفيلم بالفعل. ولذلك فإن معظم السيناريوهات فى الحقيقة لا يتم نشرها للقراءة ولكن إلى حد ما لتذكرها.

وما زال يجب تجاهل الفيلم لأنه ببساطة أقل تناولا للدراسة. وحقيقة أننا عامة لا «نقرأ» الأفلام لا تعنى أن نتجاهل مبادئ التحليل الأدبى والدرامى عندما نشاهد الأفلام. فالأدب والأفلام يتشاركون فى عديد من العناصر ورغم أنهما وسيطان مختلفان فإنهما يوصلان أشياء عديدة بطرق متشابهة.

وينبنى التحليل السينمائى المدقق عن نفس المبادئ المستخدمة فى التحليل الأدبى وإذا طبقنا ما تعلمناه فى دراسة الأدب عن تحليلنا للأفلام فسوف نتجاوز الذين لا يفعلون وذلك ولذلك قبل أن نتوجه إلى عناصر الفيلم الفريدة فنحن فى حاجة إلى النظر فى تلك العناصر التى يتشارك فيها الفيلم مع الرواية والدراما.

ويعتبر تقسيم الفيلم إلى عناصره المختلفة من أجل التحليل عملية مصطنعة لأن عناصر أى شكل فنى لا توجد أبدا بمفردها. وعلى سبيل المثال من المستحيل عزل حبكة عن شخصية: فالأحداث تؤثر فى الناس ويؤثر الناس فى الأحداث فالإثنان دائما فى نسيج ملتصق فى أى عمل روائى أو درامى أو سينمائى. ورغم أنه إلى حد ما من المصطنع

أن ننظر إلى تلك العوامل منفصلة فإن المنهج التحليلى يستخدم مثل هذه التقنية المفككة للسهولة والملاءمة. ولكنها تقوم بذلك مدعية بأنه فى إمكاننا دراسة هذه العوامل معزولة دون أن نفقد رؤية إعتمادها أو علاقتها بالكل.

عناصر القصة الجيدة.

ما الذى يجعل القصة جيدة؟ أى إجابة على هذا السؤال مضطرة أن تكون غير موضوعية ومع ذلك قد يجب القيام ببعض الملاحظات العامة يجرى تطبيقها على القصص السينمائية الكبيرة المتنوعة.

القصة الجيدة تتوحد فى الحبكة

كما ذكرنا من قبل فالفيلم ذو البناء هو الذى له غرض تخطيطى عريض أو يتوحد حول موضوع مركزى. ودون إعتبار لطبيعة موضوعة عما إذا كان تركيزة على الحبكة أو التأثير العاطفى أو الشخصيات أو الأسلوب أو النسيج أو الفكرة فالفيلم الروائى عامة له حبكة أو خط قصص يساهم فى تطوير الموضوع. ولذلك يجب إختيار الحبكة والأحداث والصراعات والشخصيات التى يتكون منها بحرص وترتيبها فى ضوء علاقتها بالموضوع.

فالحبكة الموحدة أو الخط القصصى يركز كل منهما على خيط واحد من الحدث المستمر حيث تؤدى حادثة إلى أخرى بشكل طبيعى ومنطقى. وعادة ما توجد علاقة السبب والتأثير فى القصة بين هذه الأحداث وتستخرج النتيجة لتبدو إن لم تكن حتمية فعلى الأقل محتملة. وفى حبكة موحدة بدقة لا يمكن ابدال أى شئ أو حذفه دون التأثير الواضح أو تغيير الكل.

ولذلك تنمو كل حادثة بشكل طبيعى من الحبكة ويجب أن يتقرر الصراع من العناصر أو الوسائل الموجودة وتجهيزها فى الحبكة نفسها. ولا تقدم الحبكة الموحدة بسهولة أى نوع من الصدفة أو حدث عشوائى أو خارق أو أى قوة إنسانية خارقة تنقص من مكان مجهول للإنقاذ المبكر. ولكى نتفهم على سبيل المثال هذا المشهد الإفتراضى من أحد أفلام الغرب. عربة قطار يهاجمها حشد من الهنود. يبدو المصير المحتوم مؤكدا. وفجأة يظهر من مكان مجهول كتيبة من فرسان الولايات المتحدة - الذين تصادف مرورهم أثناء قيامهم بمناورات على بعد مئات الأميال من القلعة. فالبرغم من أن هذه الأحداث المتصادفة عشوائيا تحدث فى الحياة الحقيقية فنحن نرفضها فى الرواية. فوصول الفرسان لإنقاذ المستوطنين من الجائز قبوله إذا حدث تأسيس سبب له مبكرا فى الحبكة (إذا كان على سبيل المثال قد جرى إرسال راكب لإحضارهم).

وبالرغم من أن وحدة الحبكة كما جرى وصفها من قبل هى متطلب عام فإنه توجد المستثنيات.

وفى الفليم الذى يتركز تأخير واضح لشخصية منفردة فإن العلاقات التى بين وحدة الحدث والسبب والتأثير بين الأحداث لا تعد هامة للغاية. وفى الواقع فإن مثل هذه الحبكات قد تكون أيضا عرضية (أى أنها تتركب من أحداث لا تحمل علاقتها مباشرة بكل منها) لأن الوحدة فى مثل هذه الأفلام تأتى من مدى مساهمة كل حادثة جيدا فى فهمنا الشخصية التى تتطور أكثر من العلاقات المتداخلة للأحداث نفسها.

القصة الجيدة قابلة للتصديق

لكى نستغرق حقيقة فى أية قصة يجب علينا أن نقتنع بأنها حقيقية . ولكن «الحقيقة» هى إصطلاح نسبى ويمكن لصانع الفيلم أن يخلق الصدق بطرق متنوعة.

١ ـ الحقائق التى يمكن ملاحظتها من الخارج «الطريقة التى تكون عليها الأشياء فى الواقع»

والنوع الأكثر وضوحا وشيوعا من الحقيقة فى أية قصة سينمائية هو تقريب الحياة «كما هى عليه». ولنستعير جملة أرسطو فإنها هذه القصص كما «قد تحدث ولها القدرة على الحدوث وفقا لقوانين الإحتمال والضرورة». وهذا النوع من الحقيقة مبنى على قرينة مهيمنة فى العالم حولنا وقد لا تكون دائما حقيقة سارة. والبشر مخلوقات خاطئة وأزواج لا يعيشون دائما فى سعادة وحوادث مفجعة وأمراض خطيرة وغالبا ما تقع النكبات على أناس لا يستحقونها. ولكننا نقبل مثل هذه الحقائق لأنها تجربتنا بالحياة كما عليه.

٢ ـ الحقائق الداخلية للطبيعة الإنسانية: «الطريقة التى من المفروض أن تكون عليها الأشياء».

وتبدو مجموعة أخرى من الحقائق حقيقية لنا لأننا نريد أو نحتاج إلى الإيمان بها. ولا تتظاهر بعض الكلاسيكيات السينمائية العظيمة بأنها تقدم وقائع الحياة الحقيقية وبدلا من ذلك تقدم حكاية خيالية أو نهاية سعيدة إلى الأبد. ويفوز دائما الشاب الطيب ويهزم الحب الحقيقى كل شئ. ولكن بطريقة خاصة جدا فإن هذه القصص قابلة أيضا

للتصديق. أو على الأقل يمكن جعلها تبدوا هكذا لأنها تحتوى على ما قد يسمى «الحقائق الداخلية» والإعتقادات بأشياء لا نلاحظها بالفعل ولكن يبدو هذا حقيقى لنا لأننا نريدها أو نحتاجها لتكون هكذا. وفى الواقع فإن مفهوم العدالة الشعرية (الفكرة بأن الفضيلة سوف تكافأ ويعاقب الشر) يعطى مثلا لمثل هذه الحقيقة الداخلية. ونادرا ما نعترض على العدالة الشعرية فى أى قصة لأنها ببساطة «الطريقة المفروض أن تكون عليها الأشياء». «لذلك فإن العديد من القصص السينمائية مقنعة لأنها تطابق حقيقة داخلية وترضى حاجة إنسانية للإيمان. وبالطبع فإن مثل هذه الحقائق يمكن أن تبدو زائفة جدا لهؤلاء الذين لايريدون أو يحتاجون إلى الإيمان بها.

٣ - التشابه الفنى للحقيقة « الطريقة التى لم ولن تكون عليها الأشياء»

وصناع الأفلام قادرون أيضا على خلق نوع خاص من الحقيقة. فبقدرتهم الفنية ومهاراتهم التقنية ومؤثراتهم الخاصة يقدرون على خلق عالم خيالى قابل للتصديق على الشاشة بحيث يبدو خلال الفيلم مصدقا به تماما. ففى مثل هذه الأفلام تعتمد الحقيقة على إقناع مبكر ودقيق فى روح الفيلم المهيمنة ومزاجه وجوه. وإذا كان صانع الفيلم ماهرا فى خلق هذه المشابهة للحقيقة «فإننا نعقد إتفاقية مع عدم إيماننا المعلق طواعية ونترك شكنا وقدراتنا العقلية وراءنا ونحن ندخل عالم الفيلم الخيالى. وإذا ما جرى تأسيس الواقع الروائى بنجاح فقد نقول لأنفسنا.. أجل.. فى مثل هذا الموقف يمكن تقريبا أن يحدث أى شئ». وبتوصيل

هذا الإحساس الضال والحقيقى بأحد المواقف أو البيئة الغريبة فإن صناع الأفلام يخلقون فى الواقع مجموعة من القواعد الأساسية التى نحكم بها على الواقع. وفى الفترة القصيرة التى تبلغ ساعة أو ساعتين يمكن أن نؤمن بدقة فى «حقيقة» أفلام طفل روزمارى ويوم أن سكنت الأرض وكنج كونج ومارى بوبنز وساحر أوز أو إيه تى.

ولذلك تعمتد معقولية القصة على الأقل على ثلاثة عوامل منفصلة: الذاتى والخارجى وقوانين الاحتمال والضرورة الواضحة. وعن طريق من صانع الفيلم المقنع يجرى خلق مشابهة للحقيقة. وبالرغم من أن كل أنواع الحقائق هذه قد يجرى تقديمها فى نفس الفيلم فعادة ما يكون نوع واحد من الحقيقة متمركزا فى البناء الكلى للفيلم. وقد تساهم الحقائق ولكنها تقوم بالأدوار المساعدة فقط.

القصة الجيدة هى المثيرة للإهتمام:

والمتطلب الشديد الأهمية لقصة جيدة هو أن تستحوذ على إهتمامنا. وبالطبع يمكن لإحدى القصص أن تكون مثيرة للإهتمام بطرق عديدة. ونادرا أن تلقى أى قصة تقبلا مساويا بالنسبة لرواد السينما لأنه إذا كانت إحدى القصص مثيرة للإهتمام أو مملة فإنه إلى حد كبير موضوع يعتمد على عين المشاهد. فقد يكون بعضنا مهتما فقط بفيلم المغامرة السريع الحركة وآخرون قد يصيبهم الملل من أى شئ لا يتركز حول قصة حب رومانسية. ومازال آخرون قد لايبالوا بأى قصة تحتاج إلى دلالة فلسفية.

ولكن بصرف النظر عما ننتظره من أى فيلم سواء أكان الاسترخاء الناتج ببساطة عن التسلية أو مفتاح لفهم العالم فنحن لانذهب إلى دور

السينما لنشعر بالملل. فإن إحتمالنا للضجر يبدو محدودا للغاية: فقد يصدمنا أحد الأفلام ويحبطنا ويحيرنا أو حتى يهيننا ولكن لا يجب أن يضجرنا أبدا.

ولذلك فنحن نتوقع كلية أن يسمو صانع الفيلم بالحقيقة السينمائية بالتخلص من التفاصيل الزائدة والمشتته للإنتباه. لماذا يجب علينا أن نضغط إلى مشاهدة السخيف والرتيب أو المتكرر فى حين أن الحياة تتيح لهم حرية التناول المطلقة؟

وحتى مخرجى الواقعية الإيطالية الجديدة الذين يركزون على الواقعية اليومية فى أفلامهم وينكرون شرعية القصص «المبتكرة» يجادلون بأن إنطباعهم الخاص بالواقع اليومى لا يثير الملل بسبب صداه المعقد ومعانيه الضمنيه. وكما يقول سيزار زفاتينى «إعطنا ما تشاء من حقيقة وسوف ننزع أحشاءها ونجعل منه شيئا يستحق المشاهدة». ويعتبر اصطلاحى «تستحق المشاهدة» و «مثيرة للإهتمام» بالنسبة لمعظمنا مترادفين.

الحدث

إذا كان لابد من أن تكون القصة مثيرة للإهتمام على الإطلاق فيجب أن تحتوى على بعض عناصر الحدث. فالقصص لا تكون ساكنة أبدا فضرورى وجود نوع ما من الحدث أو التغير إذا كان لابد أن تكون القصة جديره بالسرد فالحدث بالطبع لا يقتصر على الأنشطة الجسمانية مثل القتال والمطاردات والصراعات أو المعارك العظيمة. وقد يكون أيضا داخليا وسيكولوجيا أو عاطفيا. وفى أفلام مثل «حرب

الكواكب» و«طريق المحارب» يكون الحدث خارجيا وجسمانيا وفى فيلمى «المطعم» و«مانهاتن» من الناحية الأخرى يدور الحدث داخل عقل ومشاعر الشخصيات. ولكلى النوعين من الأفلام حركة وتغير لا يسكنان. يتضح الإهتمام الذى يخلق الحدث المثير فى فيلم «طريق المحارب» ولا يحتاج أى شرح. ولكن لا يتضح الحدث داخل الإنسان. ولا يحدث شئ خارق فى فيلم «المطعم» ولكن ما يحدث فى القلوب وعقول شخصياته يكون هاما للغاية ومثيرا.

وتتطلب قصص الحدث الداخلى بطبيعة الحال مزيدا من التركيز من المتفرج وهى صعبة فى معالجتها السينمائية. ولكنها موضوعات جديدة بالسينما ويمكن أن تكون هامة ومثيرة مثل تلك الأفلام التى تركز على الحدث الخارجى والجسمانى.

القصة الجيدة التى تكون بسيطة ومعقدة

يجب أن تكون قصة الفيلم بسيطة بدرجة كافية بحيث يمكن التعبير عنها وتوحدها بشكل سينمائى. ويمكن تطبيق فكرة إدجار آلان بو بأنه يجب على القصة القصيرة أن يكون فى مقدورها أن تقرأ فى جلسة واحدة عن الفيلم السينمائى أيضا. والتجربة السينمائية أقل تعبا من قراءة كتاب.

و «جلستنا الواحدة» للفيلم أقصى ما تكون أن نقل ساعتين ووراء حد الزمن هذا تستطيع الأفلام العظيمة فقط أن تمنعنا من الشعور بالضيق أو عدم الإهتمام. ولذلك يجب عادة ضغط حدث القصة أو الموضوع فى بناء درامى موحد يتطلب حوالى ساعتين فى العرض. وفى معظم

الحالات فإن موضوع بسيط محدود كالذى فى فيلم «ما نهاتن» الذى يركز على شريحة صغيرة فى حياة شخص أفضل ما يناسب السينما من قصة تتسع للعصور فى بحثها عن موضوع بلا زمن كما فى محاولة د. و. جريفيث فى فيلم «التعصب» وعامة يجب أن تكون القصة بسيطة بدرجة تكفى لسردها فى الفترة الزمنية المخصصة لسردها.

ومع ذلك فمن هذه الحدود يجب على القصة الجيدة أيضا أن يكون بها بعض التعقيد عن الأقل بدرجة تكفى لتعليق إهتمامنا. وبالرغم من أن القصة الجيدة قد تشير إلى النتيجة النهائية فيجب أيضا أن توفر لنا بعض المفاجآت أو على الأقل تكون ماهرة فى منع المتفرج من التنبؤ بالنتيجة فى منتصف الفيلم. ولذلك فإن القصة الجيدة عادة ما تستبقى شيئا ما عن نتيجتها أو دلالتها حتى النهاية نفسها.

ولكن قد تجعلنا العناصر الجديدة المقدمة فى الحبكة عند النهاية نفسها نسأل عن شرعية النهاية المفاجئة خاصة إذا كانت مثل هذه العناصر تستحضر خاتمة خارقة تقريبا للقصة أو تستفيد كثيرا من التزامن أو الصدفة. ومن ناحية أخرى يمكن للنهاية المفاجئة أن تكون قوية وشرعية عندما تمهد لها الحبكة وتهرب أيضا من إدراكنا الواعى عناصر الحبكة وسلسلة السببية والتأثير الذى يقودنا لها. والشيء المهم أن المتفرج لا يشعر أبدا أنه قد خدع أو استقبل أو غرر به عن أن المتفرج أن المتفرج لا يشعر أبدا أنه قد خدع أو استضل أو غرر به عن طريق نهاية مفاجئة (كما يحدث فى النهايات المفاجئة فى فيلمى دى بالما «كارى» أو «إرتدى للقتل») وبدلا من ذلك يجب على المتفرج أن

يحصل على التبصر عن طريق النهاية التى تحدث فقط عند تنفيذ النهاية المفاجئة لميول جرى تدعيمها فى وقت مبكر فى القصة. وتكون الحبكة الجيدة معقدة بدرجة تكفى لتشككنا ولكنها بسيطة بدرجة كافية بحيث يمكن زرع بذور النتيجة كلها.

ويجب أيضا على تقنيات التوصيل لصانع الفيلم أن تكون خليطا مناسبا من البساطة والتعقيد. ويجب على صانعى الأفلام أن يقوموا بتوصيل بعض الأشياء ببساطة ووضوح ومباشرة بحيث تكون واضحة لكل المتفرجين. ولكن لكى نتحدى عقول واعين معظم المتفرجين المتعمقين يجب أيضا أن نوصل خلال التضمين والإيحاء تاركين بعض الأشياء مفتوحة للتفسير. وسوف يشعر بعض المتفرجين بالطبع بالسأم من الأفلام المعقدة جدا والتى تستفيد كثيرا من التضمن والإيحاء. وسوف لا يهتم متفرجون آخرون - هؤلاء الذين يفضلون تحديا ذهنيا - بالأفلام المباشرة والبسيطة جد . ولذلك يجب على صانع الفيلم أن يرضى كلا من الذين لا يتذوقون أفلاما لا يستطيعون فهمها بسهولة وهؤلاء الذين ينفرون من أفلام يفهمونها كلها بسهولة جدا. وسوف تؤثر وجهة نظر رواد السينما فى الحياة بقدر عظيم فى مواقفهم تجاه تعقيد الفيلم أو سهولته. فإذا كانوا يرون الحياة نفسها معقدة وغامضة فسوف يطالبون بهذا النوع من التعقيد والغموض فى الأفلام التى يشاهدونها. ولذلك فقد يرفض المتفرجون فيلم الهروب لأنه يزيف طبيعة الوجود يجعله سهلا للغاية وشديد التنسيق وشديد الدقة. وقد يرفض متفرجون آخرون وجهة النظر المعقدة عن الحياة المطروحة فى أفلام واقعية أو طبيعية للسبب المعاكس - لأنها مليئة بالغموض ومعقدة للغاية أو لأنها لا تطابق الحق الذاتى الداخلى للحياة - الحياة كما نحب أن تكون.

القصة الجيدة هى التى تكون متعقلة فى تناول المادة العاطفية

يوجد فى معظم القصص عنصر عاطفى قوى أو تأثير، وفى مقدور الفيلم أن يدغدغ عواطفنا. ولكن يجب على هذه الدغدغة أن تكون أمينة ومناسبة للقصة. فعادة ما نرفض مثل هذه الأفلام «العاطفية التى تبالغ فى إستخدام المادة العاطفية». ففى مثل هذه الأفلام قد نضحك أيضا حينما يكون المفروض علينا أن نبكى. ولذلك يجب على صانع الفيلم أن يكون لديه تعقلا عظيما.

وبالطبع تعتمد أى ردود فعل لأى مادة عاطفية على ذات المتفرج. فقد يعتبر أحد المتفرجين الفيلم العاطفى مؤثر بشكل جميل وتجربة مثيرة فى قد يسخر آخر ويسميه «هراء عاطفيا». ويقع الإختلاف غالبا فى المتفرجين أنفسهم. ومن المحتمل أن المتفرج الأول بتجاوبه بشكل كامل مع الفيلم يسمح لنفسه أن تداعبه مؤثرات الفيلم العاطفية دون إعتبار لعدم أمانة صانع الفيلم. والمتفرج الثانى بالرغم من إحتمال شعوره بأن الفيلم حاول بشكل ظالم مداعبة مشاعره تجاوب يرفض الفيلم كله.

وعندما تكون المادة العاطفية فى أحد الأفلام غير تقديرية فمع ذلك هناك خط قليل للإهانة. ففى عدم التقديرية يرسب صانع الفيلم المادة العاطفية بإعطائها تركيزاً أقل من الموقف الذى يبدو مطلوبا. ففى فيلم «مقتل طائر سافر» يستخدم أتيكوى فينش (جريجورى بك) جملة بسيطة ليشكر مخيف الأطفال آرثربوراولى (روبرت روفال) لإنقاذه حياة

سكوت وجيم: «أشكرك يا آرثر.. من أجل أطفالى». ويجرى عرض تأثير التلميح هنا بواسطة الوزن العاطفى الهائل الذى حققته الجملة البسيطة «أشكرك» التى نستخدمها غالبا فى أكثر المجاملات تفاهة. وتقوم الجملة بشكل عادى بأعظم دلالة وتؤثر فينا بما لا يقال. ويقدم الصوت الغالب على السرد من نفس الفيلم مثالا آخر من التلميح:

«يحضر الجيران طعاما مع الموت والزهور ومع المرض وأشياء قليلة بينها. كان بوجارنا. ومنحنا عروستين من الصابون وساعة مكسورة وسلسلة وبنسين للحظ السعيد وحياتنا» وتؤثر عوامل مختلفة عريضة وتقنيات على إستجابتنا العاطفية كلها لأى فيلم وينعكس كل من التلميح والإفراط فى المادة العاطفية فى طريقة بناء الحبكة وفى الحوار والتمثيل وفى المؤثرات البصرية ولكن مدخل صانع الفيلم فى تقديم مادة عاطفية ربما يبدو واضحا على الأكثر فى الفيلم الموسيقى الذى يمكن أن يقوم بالتوصيل على مستوى عاطف مجرد ولذلك يعكس بدقة إرتفاعات وانخفضات التأكيد العاطفى والتلميح.

أسئلة

عن عناصر القصة

كيف يقدر الفيلم على منافسة المظاهر الخمسة للقصة الجيدة؟

١ ـ كيف يتوحد بشكل جيد فى الحبكة أو خط القصة؟

٢ ـ ما الذى يجعل القصة معقولة؟ عليك بإبراز مشاهد محددة لتوضيح أنواع الصدق التى يركز عليها الفيلم:

(أ) الصدق الموضوعى الذى يتبع القواعد المعروفة للإحتمال والضرورة.

(ب) ذاتى.. غير عقلانى وعديد من الصدق الداخلى للطبيعة الإنسانية أو

(جـ) شبية بالصدق الذى يقوم صانع الفيلم بخلقه.

٣ ـ ما الذى يجعل الفيلم مثيرا للإهتمام؟ أين نقطة المضيئة ونقطة المظلمة؟ ماهى أسباب سأمك من الفيلم ككل أو من أجزاء معينة؟

٤ ـ هل الفيلم توليفة مناسبة من البساطة والتعقيد؟

(أ) كيف تتناسب القصة بشكل جيد فى طولها بالنسبة لحدود الوسيط؟

(ب) هل الفيلم «صيفة» بسيطة تسمح لك بالتنبؤ بالنتائج فى نقطة المنتصف أو هل هى تدعم بشكل يثير التوتر حتى النهاية نفسها؟ إذا كانت النهاية مصدمة أو مفاجئة فكيف تقوم بتحقيق إتجاهات الأجزاء الأولى للقصة؟

(جـ) أين يجرى إستخدام التضمين والإيحاء بشكل مؤثر فى الفيلم؟ أين يكون الفيلم بسيطا ومباشرا؟

(د) هل النظرة للحياة التى تعكسها القصة بسيطة أو معقدة؟ ماهى العوامل التى أثرت على إجابتك؟

(هـ) كيف كان الفيلم أمينا ومخلصا فى تناوله للمادة العاطفية؟

أين الإفراط فى المؤثرات العاطفية؟ أين إستخدم التلميح؟

الموضوع والوضوح

فى الفيلم السينمائى

جوزيف. م. بوجز

ترجمة مصطفى محرم

تحديد الموضوع:

يعتبر الموضوع بالنسبة لمجموعة العناصر كلها بمثابة العامل الأساسى الموحد فى الفيلم. ولذلك يجب أن يساهم كل عنصر فى الفيلم بشكل ما ولدرجة ما فى تطوير الموضوع ويجب تحليله فى ضوء العلاقة. ومن ثم فإنه من الجوهرى أن يقوم المتفرج ببعض المحاولات ليحدد بدقة كلما أمن طبيعة الموضوع.

ولسوء الحظ فإن عملية تحديد الموضوع غالبا ماتكون عملية فى غاية الصعوبة. فلا نستطيع أن نتوقع أن يتكشف فى الومضة الخفية فى منتصف طريق الضوء خلال عرض الفيلم. ورغم أننا نستطيع بسهولة أن تكون لدينا قبضة حدسية غامضة على المعنى الأساسى لأحد الأفلام ببساطة من مشاهدته فإنه تحديد وتقرير الموضوع بشكل دقيق هو أمر مختلف تماما. وغالبا سوف لا نصل إلى هذا إلا بعد أن نغادر دار العرض ونبدأ فى التفكير فيه أو مناقشة الفيلم فى نقاط مجردة. وأحيانا بمجرد أن نجد أحدا عن فيلم لم يشاهده فسوف يوفر له مدخلا هاما للموضوع لأنه من الطبيعى أن نصف أولا الأشياء التى قامت بأقوى تأثير علينا.

وفى الواقع يستطيع تحديد الموضوع أن يكون هو البداية وأيضا النهاية للمدخل التحليلى. فبعد مشاهدة الفيلم يجب أن نحدد بشكل غير نهائى موضوعه لتوفير نقطة مثيرة لتحليلنا. وبالطبع فسوف يوضح التحليل نفسه رؤيتنا للفيلم ويساعدنا على رؤية كيفية وظيفة كل عناصره معا ككل فريد. وعلى الاخلاق فقد لايساند تحليلنا مفهومنا الأصلى لموضوع الفيلم. وإذا لم يفعل يجب أن نكون جاهزين لاعادة النظر فى الموضوع فى ضوء إتجاه جديد يتخذه تحليلنا.

الأنماط الرئيسية لموضوعات الفيلم.

يفيد ضمنا الاستعمال التقليدى لكلمة «موضوع» بتطبيقه على الرواية والدراما والشعر بأنه الفكرة الرئيسية ويشار إليه بشكل متنوع على أنه النقطة والرسالة أو القضية ويقتصر هذا التفسير للموضوع كثيرا جدا

على التحليل السينمائى التطبيقى الذى يجب أن يراعى مجالا واسعا من المداخل بالنسبة لصناعة الفيلم من شحوتى وقاطع الطريق، إلى «الحمر» ومن «أيام السماء» إلى «فلويد القرمزى»و «الحائط» ويمكن الإدعاء بأن كل الأفلام فى هذا المجال قد بنيت على «رسالة» رئيسية أن يشوه فقط أو يربك تحليلنا ولذلك يجب أن نوسع مفهوم الموضوع ليعنى الإهتمام الرئيسى الذى يدور بناء الفيلم حوله أو البؤرة التى توحد الفيلم.

فهذا الإهتمام الرئيسى فى الفيلم أو البؤرة يمكن أن نقسمه إلى مايزيد على خمس أو أقل من التصنيفات الواضحة: الحبكة والشخصية والأسلوب أو النسيج والفكرة - وتوجد هذه المقومات الخمس بالطبع فى كل الأفلام - ولكن أربع من الخمسة هى مساعدة للبؤرة الأولية.

موضوع الحبكة:

فى أنماط عديدة من الأفلام مثل قصة المغامرات أو القصة البوليسية يكون التركيز الأساسى على سلسلة الأحداث أو مايحدث. وتهدف هذه الأفلام بشكل عام إلى توفر لنا هروبا مؤقتا من ملل ورتابة الحياة اليومية ولذلك يجب أن يكون الحدث مثيرا وسريعا. فالشخصيات والأفكار والمؤثرات العاطفية فى هذه الأفلام كلها تساند الحبكة وأهم شىء هو النتيجة النهائية. ومع ذلك فالأحداث والنتيجة النهائية هامة فقط داخل مضمون القصة وخارج المضمون وقليل ما يمكن أن يتصل بها أى معنى مجرد أو عامة أى معنى حقيقى. فيمكن أن نمسك بجوهر موضوع مثل هذا الفيلم بشكل أفضل وذلك فى ملخص موجز للحدث الرئيسى.

موضوع التأثير العاطفى أو الجو العام:

يقوم أحد الأجواء العامة المتخصصة بشكل عال أو المؤثرات العاطفية مقام البؤرة لكم عديد من الأفلام نسبيا ففى مثل هذه الأفلام يسود جو عام أولى واحد أو عاطفة خلال الفيلم كله ويقوم كل جزء من الفيلم مقام خطوة تؤدى إلى تأثير عاطفى قوى واحد. ورغم أن الحبكة قد تلعب دورا هاما فى مثل هذا الفيلم فإن سلسلة الأحداث تساعد الإستجابة العاطفية التى تؤدى إليها هذه الأحداث. ويمكن تفسير معظم أفلام الرعب وأفلام ألفريد هيتشكوك المثيرة فى تشويقها والقصائد ذات النغمة الرومانتكية مثل فيلم «رجل وامرأة» على أن لديها جو عام أو تأثير عاطفى يكون بمثابة البؤرة الأولية وعنصر التوحيد. ويمكن تقرير موضوع هذه الأفلام ببساطة بتسمية الجو العام الأولى أو المؤثر العاطفى الذى قام بخلق: الرعب والتشويق والرومانسية وهكذا.

وبالطبع قد تكون بعض الأفلام إرتباطا متوازنا لعاطفتين وهو أيضا إختلاط تام بحيث يجعل من الصعوبة أن نحدد سيادة أية عاطفة فمثلا موضوع فيلم «الشريط الفضى» قد يصنف على أنه كوميديا مشوقة وموضوع فيلم «ذئب أمريكى فى لندن» قد يصنف على أنه رعب كوميدى. فعلى من يقوم بتحليل هذه الأفلام أن يضع فى إعتباره العناصر التى تساهم فى كل تأثير وأيضا الطريقة التى تلعبها العاطفتان الأساسيتان فى كل منهما.

موضوع الشخصية:

تركز بعض الأفلام من خلال كل من الحدث والحوار على رسم شخصية فريدة. ورغم أن الحبكة هامة فى مثل هذه الأفلام ومايحدث

يعتبر هاما مبدئيا فى الطريقة التى تساعدنا فى فهم تطور الشخصية. والجاذبية العظمى لمثل هذه الشخصيات تكمن فى تفردها وفى هذه الصفات التى تفصلهم عن الناس العاديين. ويستطيع موضوع هذه الأفلام التعبير عنه بشكل أفضل بوصف موجز للشخصية الرئيسية بالتركيز على المظاهر الغريبة للذات الشخصية.

موضوع الأسلوب أو النسيج:

فى عدد قليل نسبيا من الأفلام يسرد لنا صانع الفيلم القصة بطريقة فريدة يصبح بها أسلوب الفيلم أو نسيجه مظهره السائد والأبقى فى الذاكرة مثل هذه الأفلام لها صفة خاصة جدا تميزها عن غيرها ونظرة «فريدة» و «إحساس» وإيقاع وجو ونغمة يتردد صداها فى ذاكرتنا بعد مغادرتنا لدار العرض. ويخترق هذا الأسلوب الفريد أو النسيج الفيلم كله وليس مجرد أجزاء منفصلة ويجرى نسجه مع كل العناصر السينمائية فى بساط واحد ثرى وغالبا لا تنجح مثل هذه الأفلام تجاريا لأن جمهور المتفرجين قد لا يكون مستعدا أو مرتاحا للتجربة الفريدة التى توفرها هذه الأفلام.

موضوع الفكرة

فى معظم الأفلام ذات الهدف يكون للحدث والشخصيات معنى وراء محتوى الفيلم نفسه... معنى قد يساعدنا بوضوح أكثر على فهم أحد مظاهر الحياة والتجربة أو الحالة الإنسانية، ويستطيع مثل هذا الموضوع بالطبع تقريره بشكل مباشر من خلال حادثة ما خاصة أو شخصية. ولكن فى معظم الأحيان يتم الوصول إلى الموضوع بشكل

غير مباشر ونصبح فى موقف التحدى فى إبراز تفسيرنا ويزيد المدخل الأقل مباشرة من إمكانية تفسير الفيلم بطرق مختلفة بواسطة مشاهدين مختلفين. ولكن التفسيرات المختلفة لا تكون دائما متناقضة. فقد تكون متساوية فى الصلابة - وأيضا مجاملة - وتقول نفس الشيء بشكل جوهرى بطريقة مختلفة أو تقترب من نفس الموضوع من زاوية مختلفة.

وربما تكون الخطوة الأولى فى تحديد فكرة الموضوع هى تجريد موضوع الفيلم فى كلمة واحدة أو جملة - وعلى سبيل المثال الغيرة أو النفاق أو التحيز. وبالطبع تستطيع بعض الموضوعات تقرير هذا بشكل واضح بينما لا تستطيع غيرها ولذلك لايجب أن يصيبنا اليأس إذا لم نستطع دائما تحديد ملامح الموضوع بكلمة واحدة أو جملة وعلى أى حال فإن تحديد الموضوع الحقيقى للفيلم يعتبر خطوة لها قيمتها فى التحليل السينمائى.

ومع ذلك فلو كان هذا ممكنا فيجب أن نحاول أن نتجاوز بتحديد الموضوع لما وراء مجرد تحديده ونرى إذا كان فى إستطاعتنا تكوين قضية تلخص بدقة الموضوع كما عالجه الفيلم كله دراميا وحددته كل العناصر وإذا كان من الممكن تلخيص الموضوع فى قضية محددة فإنه قد يدرج فى إحدى التصنيفات التالية:

موضوع القضية الأخلاقية:

تهدف طبيعة هذه الأفلام فى المقام الأول إلى إقناعنا بحكمة أو فائدة مبدأ أخلاق ما ومن ثم تغرينا بتطبيق المبدأ على سلوكنا وتأخذ مثل هذه الموضوعات غالبا شكل الحد الأقصى أو صيغة المثل الشعبى

مثل «حب المال هو أصل الشر كله» ورغم أن عديد من الأفلام الحديثة تحتوى على هذا التضمين فالقليل منها مبنى حول قضية أخلاقية واحدة ويجب أن نكون حذرين بألا نخلط بين التضمين الأخلاقى والقضية الأخلاقية.

موضوع قضية الطبيعة الإنسانية:

وتختلف تماما تلك الأفلام التى تركز على شخصية فريدة عن تلك التى تركز على شخصيات عالمية أو نموذجية. وتتجاوز هذه الأفلام مجرد دراسة الشخصية إلى عالم «موضوع الفكرة» حيث أن هذه الشخصيات تأخذ معنى يتجاوزها ومضمون أى فيلم معين تظهر فيه وتمثل هذه الشخصيات الإنسان بوجه عام بحيث تقوم مقام وسائل الإتصال السينمائية لتوضيح بعض الحقائق عن الطبيعة الإنسانية التى نقبلها بشكل واسع أو عالمى.

موضوع التعليق الاجتماعى:

يهتم صناع الأفلام المحدثين جدا بالمشاكل الاجتماعية ويعرضون إهتمامهم فى أفلام تركز على عرض رذائل وسخافات الناس كمخلوقات إجتماعية أو ينتقدون المؤسسات الاجتماعية التى قاموا بتأسيسها. ورغم أن الغرض الأساسى لمثل هذه الأفلام هو تشجيع التغير الاجتماعى فنادرا ماتفصح عن مناهج معينة للإصلاح وتركز عادة على إيضاح المشكلة وتؤكد أهميتها وبذلك تقنعنا بضرورة الإصلاح. ويستطيع فيلم المشكلة الاجتماعية أن ينوع هدفه بطرق كثيرة. فقد يعالج موضوعه بطريقة ساخرة أو كوميدية خفيفة أو يهاجمه بشكل وحشى وعنيف.

ومن الواضح أن موضوع التعليق الاجتماعى يشارك عامة موضوع الطبيعة الإنسانية. ولكن هناك إختلاف أولى. يشغل موضوع التعليق الإجتماعى نفسه ليس بإنتقاء مظاهر عالمية للطبيعة الإنسانية ولكن فقط بالوظائف الخاصة لبنى البشر كحيوانات إجتماعية وبالمؤسسات الإجتماعية والتقاليد التى إبتدعوها.

موضوع الصراع من أجل الكرامة الإنسانية:

هناك فى عديد من الأفلام الجادة صراع أساسى أو توتر بين جانبين متعارضين فى الطبيعة الإنسانية. فعلى أحد الجانبين إغراء للخضوع للغرائز الحيوانية والتمرغ فى الضعف والأنانية والجبن والوحشية والبغاء والحسية. وعلى الجانب الآخر الصراع للوقوف شامخا لإبراز الشجاعة والشفقة والحساسية والذكاء والشعور الروحى والأخلاقى والذاتية القوية. وأفضل عرض لهذا الصراع عند وضع الشخصيات الأساسية فى موقف لا تحسد عليه و «تعاملها مع قوى الشر» بشكل ما ولذلك فعليهم التعامل ضد غرائب هائلة وقد يكون الصراع خارجيا فتتصارع الشخصية ضد بعض قوى غير إنسانية أو إحدى الأنظمة أو إحدى المؤسسات أو أحد المواقف أو داخلية حيث تصارع الشخصية من أجل الكرامة ضد الضعف الإنسانى فى داخلها.

ورغم أن الشخصية قد تنتصر فى النهاية وليس ذلك بالتأكيد فى كل الأحوال - يعطينا الصراع نفسه لبعض الإحترام للشخصية إذ خسرت أو كسبت وغالبا ما تجرى معالجة الملاكمين فى أفلام بموضوع «الكرامة» هذه ففى فيلم «على رصيف الميناء» يحقق تيرى مالوى (مارلون

براندو) الكرامة بدفع عمال الميناء على التمرد على إتحاد فاسد ولكن يتردد صدى مستقبل مالوى الفاشل كملاكم بوضوح فى صراعه الشخصي: «كان بوسعى أن أرتقي.. كان بوسعى أن أكون منافساً.. كان بوسعى أن أكون شخصا ما.. بدلا من مجرد متشرد الذى أنا عليه الآن» وفى سلسلة أفلام.. روكى «يرسى سيلفستر» ستالونى بطولة الشخصية على بطولة تيرى مالون ويمنح روكي بالبو الفرصة ليكون شخصا ما» فى كل فيلم ويعتبر فيلم «قداسى للأوزان الثقيلة» مثلا آخر: فمقاتل الجبال عبر التل لأنتونى كوين) يفشل فى الإحتفاظ بكرامته ولكنه ينجح فى كسب إحترامنا.

موضوع العلاقات الإنسانية المعقدة:

تركز أفلام هذا النمط على عدة مشاكل متنوعة كالإحباطات والملذات والمباهج المتورطة فى مجال العلاقات الإنسانية: الحب والصداقة والزواج والتداخل العائلى والأمور الجنسية وهلم جرا.

وتثير بعض هذه الأفلام المشاكل تدريجيا وتساعدنا البعض الآخر على التعمق داخل المشكلة دون أن تحدنا بأى حل واضح. وبالرغم من أن عديد من الأفلام من هذا النوع تتعامل مع مشاكل عالمية عن المعركة المستمرة بين الجنسين فيجب أيضا أن نكون على بينة من المعالجات المعتادة مثل فيلم «راعى بقر منتصف الليل» - قصة «حب» عن إثنين من الرجال - وفيلم «الإثنان الغريبا الأطوار» معالجة «زواج»

موضوع النضج/ فقدان البراءة/ الإدراك النامى:

عادة ما تكون الشخصية الكبرى أو الشخصيات فى مثل هذه الأفلام (ولكن ليس دائما) من الشباب الذين تضطرهم تجربتهم لأن يصبحوا

أكثر نضجا أو يكتسبوا بعض الإدراك الجديد عن أنفسهم فى علاقاتهم بالعالم حولهم ويمكن معالجة مثل هذه الأفلام الرئيسية بطرق متنوعة: بشكل كوميدى أو جدى أو مأساوى أو ساخر. وتختلف الشخصيات الرئيسية فى هذه الأفلام بشكل ما فى نهاية الفيلم عما كانت عليه فى البداية وقد تكون التغيرات دقيقة وداخلية أو قد تكون عنيفة وتغير بشكل ملحوظ من السلوك الخارجى أو أسلوب حياة الشخصيات.

موضوع الأخلاق أو اللغز الفلسفى:

يحاول صانع الفيلم فى بعض الحالات متعمدا إثارة تفسيرات ذاتية مختلفة بتطوير الفيلم حول صفة غامضة أو محيرة فقد يقترح صانع الفيلم أو يحير بدلا من أن يوصل بوضوح ويطرح أسئلة أخلاقية أو فلسفية أكثر مما يوفر إجابات مناسبة ويكون رد الفعل النمطى لمثل هذه الأفلام «حول ماذا تدور كلها؟» وحيث أن هذا النمط من الأفلام يقوم مبدئيا بتوصيل خلال رموز وصور تحليل دقيق لهذه العناصر التى تتطلب للتفسير درجة من عدم اليقين حتى بعد أكثر التحليل حصافة وتسع مثل هذه الأفلام التفسير الذاتى. ومع ذلك فلا تعنى حقيقة التفسير الذاتى أنه يمكن تجاهل تحليل كل عناصر الفيلم فيجب على الموضوع أن يظل هو الكم الكلى لجميع هذه العناصر وعلى التفسيرات الذاتية أن يدعمها إمتحان لها.

ومن المقصود بتصنيفات الموضوعات التى تم وصفها أن تعطى الطالب بعض العون فى تحديد موضوعات معظم الأفلام. وبالتأكيد سوف تبرز بعض الاستثناءات - الأفلام التى لا تبدو مناسبة بشكل

واضح أى واحدة من التصنيفات مثل تلك التى تبدو مناسبة بشكل متساوى لأكثر من تصنيف واحد. وفى مجهوداتنا فى تحديدها يجب أن ندرك أيضا بأن تكون فى بعض الأفلام وبالإضافة إلى الإهتمام الرئيسى الواحد الموحد الذى نحدده على أنه الموضوع فيما عدا مساحات هامة للتأكيد تسمى بالموضوعات الجانبية أو اللوازم فهذه هى الصور والأنماط أو الأفكار التى تتكرر خلال الفيلم وهى تنويعات أو مظاهر للموضوع الرئيسى. وفوق كل شىء يجب أن نتذكر أن تحديد الموضوع لايساوى التأثير الكامل للفيلم نفسه فقد يوضح فقط رؤيتنا له كعمل متحد ويقودنا إلى تذوق أعظم لكيفية مساهمة العناصر فى العمل الفنى كله.

تقييم الموضوع:

بمجرد تحديد الموضوع يصبح من المهم القيام بنوع ما من التقييم خاصة فى الفيلم الجاد الذى يحاول أن يقوم أكثر من الترفيه البسيط وتقييم الموضوع هو بالجزء الأكبر عملية ذاتية وأى محاولة لتوفير خطوط إرشادية سوف تصبح محجفة ومع ذلك يمكن السماح بقليل من التعميمات.

وفى تقييم الموضوع يتم عامة تطبيق مستوى واحد من العالمية. والموضوع العالمى أبدى وذو دلالة ليس فقط للناس هنا والآن ولكن لكل الناس فى كل العصور. ولذلك قد يعتبر موضوعا بجاذبية عالمية متميزا عن موضوع ذو جاذبية شديدة التحديد فى الزمان والمكان ويمكن الاستفادة من الأفلام ذات الأربع مشاكل الاجتماعية لتوضيح هذه

النقطة فكان لفيلم «عنف فى الشوارع» (فجوة الجيل فى الستينيات) وفيلم «بيلى جاك» (حقيبة الإغتصاب لمشاكل الستينيات) تأثيرا قويا على جمهور السينما من الشباب عندما كانوا منطلقين ولكنهم يبدون الآن سخفاء. ومن ناحية أخرى فإن فيلم «على رصيف الميناء» (فساد الاتحادات فى الخمسينيات) وفيلم «عناقيد الغضب» (حالة العمال المزارعين المهاجرين فى الثلاثينيات) مازالا يخاطبانا بأصوات عالية وواضحة رغم قدمهما. وبالطبع مازال عمال الزراعة المهاجرين لديهم مشاكلهم ومازالت بعض الإتحادات فاسدة ولكن تلك الأفلام باقية لمكانتها الفنية ولشخصياتها الواقعية والقوية التى تناضل بشكل بطولى من أجل الكرامة الإنسانية فقد جعلت جاذبيتها العالمية هذه الأفلام كلاسيكية.

وبالطبع ليس هناك صيغة للفيلم الكلاسيكى.. الفيلم الذى لانبرم به. ولكن للفيلم الكلاسيكى إحساس «بالصدق» ناحيته فى كل الأزمان. فلاتزول قوته بمرور السنين ولكنها بالفعل تزداد لموضوعات الفيلم اللازمنية ودوافعه. وليس فيلم «عناقيد الغضب» قصة بسيطة عن عمال مهاجرين إضطروا لمغادرة أوكلاهوما دست باول فى الثلاثينيات إنه عن الإنسان العادى الذى داسته الأقدام والمظلوم.. إنه عن الرجال والنساء الشجعان.. عن الناس الذين يقاسون وصراعهم المستمر من أجل الكرامة الإنسانية. وفيلم «كازابلانكا» هو أكثر من قصة إثنين من الناس يفقدان بعضهما ويجدان بعضهما مرة أخرى فى عالم شديد الفوضى بحيث لا يحقق أحلاما وردية إنه عن إمرأة جميلة ورجل غامض.. إنه عن الحرب وعن المسئولية وعن الشجاعة والواجب وأكثر من ذلك عن

«الشيء الحق.. مثل هذه الكلاسيكيات تبقى لأن هذه الموضوعات القوية العالمية تهم كل واحد دون إعتبار للزمان والمكان.

وهذا لا يعنى أننا لا نضع قيمة للموضوعات التى تنقصها العالمية. فلو أن حتى جاذبية موضوع محددة بشكل صارم لزمان ومكان محددين فيجب أن تكون لديها بعض الإرتباط بتجربتنا وبطبيعة الحال سوف نعقد أى موضوع يقول شيئا له دلالة بالنسبة لنا متميزا عن أى موضوع لا يقول شيئا بصرف النظر عن شموليته أو إفتقاره لها.

ولدينا أيضا الحق فى توقع أن يكون موضوع الفكرة هاما من الناحية الذهنية أو الفلسفية وبمعنى آخر إذا حاول أحد الأفلام أن يقدم نوعا ما من القضايا ذات الدلالة فلا يجب أن تكون هذه القضية مثيرة للضجة أو بديهية ولكن يجب أن تهم وتتحدى عقولنا.

أسئلة :

عن الموضوع والتركيز :

١ ـ ما هو الإهتمام الأولى للفيلم أو التركيز: الحبكة أو التأثير العاطفى أو الشخصية أو الأسلوب أو النسيج أو الفكرة؟ على أساس قرارك أجب على أحد الأسئلة الآتية:

(أ) إذا كان الإهتمام الأول للفيلم هو الحبكة فلخص الحدث بشكل مجرد فى جملة واحدة أو فقرة قصيرة.

(ب) إذا كان بناء الفيلم حول جو عام أو تأثير عاطفى فما هو الجو العام أو الإحساس الذى يحاول توصيله؟

(جـ) إذا كان الفيلم يركز على شخصية واحدة فريدة فصف مظاهر الشخصية.

(د) إذا بدا الفيلم مبنيا حول أسلوب فريد أو نسيج فصف الكيفيات التى تساهم فى النظرة الخاصة أو الإحساس بالفيلم.

(هـ) إذا كان التركيز الأول للفيلم هو الفكرة فأجب على الأسئلة التالية:-

١ ـ ماهو الموضوع الحقيقى للفيلم؟ حول ماذا يدور حقيقة فى إصطلاحات مجردة؟ حدد الموضوع المجرد فى كلمة واحدة أو جملة.

٢ ـ ما هو التعليق أو القضية التى يثيرها موضوع الفيلم؟ إذا أمكن فصغ جملة تلخص بدقة الفكرة التى تدور حولها دراما الفيلم.

٣ ـ رغم أن صانع الفيلم فى إستطاعته أن يحاول القيام بأشياء مختلفة فى الفيلم فعادة مايقف أحد الأهداف بكونه أكثر أهمية من الأخرى. قرر أى من الآتى كان هدف صانع الفيلم الأول وحدد أسباب إختيارك.

(أ) إتاحة تسلية مجردة أى هروب مؤقت من العالم الواقعى.

(ب) تطوير جو عام أو خلق تأثير عاطفى ومنفرد وخاص.

(جـ) إمدادنا بملامح شخصية لشخصية فريدة وساحرة.

(د) خلق شعور متماسك وفريد أو نسيج عن طريق نسج كل العناصر المعقدة فى الفيلم ببعضها فى نوع من التجربة السينمائية الواحدة.

(هـ) نقد بنى الإنسان والمؤسسات الإنسانية وزيادة إدراك المتفرج بمشكلة إجتماعية والحاجة إلى الإصلاحات.

(و) التعمق داخل الطبيعة الإنسانية (بعرض أن البشر عامة هم أشبه بذلك)

(ز) خلق لغز أخلاقى أو فلسفى ليفكر فيه المتفرج.

(ح) وضع قضية أخلاقية لتؤثر فى قيم المتفرج أو سلوكه.

(ط) درامية الصراع من أجل الكرامة الإنسانية فى مواجهة الغرائب الهائلة.

(ك) سبر غور المشاكل المعقدة ومباهج العلاقات الإنسانية.

(ل) التعمق فى تجربة «متنامية» والأنواع الخاصة لمواقف أو صراعات تسبب تغييرات هامة فى الشخصية أو الشخصيات المتورطة.

٣ ـ أى مما سبق يبدو هاما بدرجة كافية ليجدر أن يكون هدفا ثانيا؟

٤ ـ هل جاذبية الفيلم الأساسية للذهن أو الدعاية أو للشعور الأخلاقى أو للشعور الجمالى؟

هل هو موجه بشكل أولى إلى ما بين الفخذين (الإحساس الشبقى)أو إلى الأحشاء (الدم والحيوية) والقلب والسلسلة الصفراء أسفل الظهر أو ببساطة مقلتى العين؟ دعم إختيارك بأمثلة محددة من الفيلم.

٥ ـ كيف يقف حكمك على موضوع الفيلم وغرضه جيدا بعد تحليلك الدقيق لكل عوامل الفيلم؟

٦ - إلى أى درجة يكون الفيلم عالميا؟ هل يتصل الموضوع بتجربتك الشخصية؟ كيف؟

٧ - إذا كنت تظن أن الفيلم يقدم قضية لها دلالتها فلماذا لها دلالتها؟

٨ - حدد إذا كان موضوع الفيلم هاما من الناحية الذهنية أو الفلسفية أو بديهيا أو مملا ودافع عن قرارك.

٩ - هل فى الفيلم إمكانية أن يصبح عملا كلاسيكيا؟ هل سيظل الناس يشاهدونه بعد عشرين عاما فى المستقبل؟ لماذا؟

الفهرس

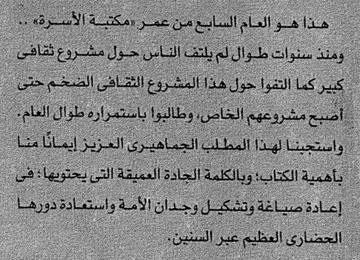
٢٠٠٠/١٥٠٦٢

I.S.B.N

977-01-6944-7

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

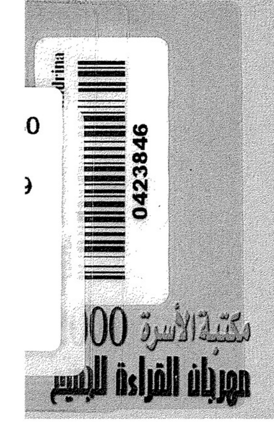




هـذا هـو العام السابع من عمـر «مكتبـة الأسـرة» .. ومنذ سنوات طـوال لم يلتف النـاس حـول مشـروع ثقافى كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقـافى الضخـم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجبنـا لهـذا المطلب الجماهيـرى العـزيـز إيمـانًا منـا بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها: فى إعـادة صيـاغة وتشكيـل وجـدان الأمـة واستعـادة دورهـا الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبـة الأسـرة» .. أن تعيـد الـروح إلى الكتاب مصدرًا هامًا وخالدًا للثقافـة فى زمـن الإبهـارات التكنولوجيـة المعاصـرة.. وهـا نحـن نحتفـل ببـدء العـام السابـع من عُمـر هـذه المكتبـة التى أصـدرت (١٧٠٠) عنوانًا فى أكثر من «٣٠ مليون نسخة» تحتضنهـا الأسـرة المصرية فى عيونها وعقولها زادًا وتـراثًا لايبلى من أجـل حياة أفضل لهذه الأمة.. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطـن ومكتبة فى كل بيت.

سوزان مبارك





الثمن
١٥٠ قرش